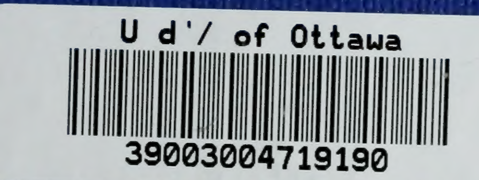

U d'/ of Ottawa
39003004719190



à Monsieur S. Gaultier
hommage sympathique
[illegible]

L'ESTHÉTIQUE

DU

PAYSAGE

291-13. — Coulommiers Imp. Paul BRODARD. — 6-13.

L'ESTHÉTIQUE

DU

PAYSAGE

PAR

FR. PAULHAN

AVEC 14 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1913

L'ESTHÉTIQUE
DU PAYSAGE

INTRODUCTION

Pourquoi existe-t-il des paysagistes? Pourquoi s'intéresse-t-on à leurs œuvres? Et si d'ailleurs le paysage a été plus aimé peut-être qu'honoré, si des esthéticiens le tiennent encore pour un « genre secondaire », faut-il accepter ce jugement ou le reviser, et pourquoi? Le paysage nous pose une série de questions intéressantes et auxquelles je désirerais au moins esquisser ici une réponse.

Ce que je veux étudier, ce n'est pas l'origine de l'art du paysage telle qu'elle a pu se produire au cours de la vie de l'humanité, mais surtout sa fonction actuelle. Ces deux questions sont fort différentes, et il est fâcheux qu'on ne sache pas toujours les distinguer. La première est intéressante par elle-même, et son examen pourrait aider à résoudre l'autre. Mais les solutions qu'on en peut avoir sont

hypothétiques, et, fussent-elles précises et sûres, elles ne sauraient suffire à nous faire comprendre l'art d'aujourd'hui. Inversement la seconde pourrait être résolue indépendamment de la première, mais elle peut aider à comprendre celle-ci, à tâcher de la résoudre, et même à la poser avec précision.

C'est ce qu'on ne fait pas toujours, et il me paraît qu'un malentendu se glisse souvent dans la recherche des origines de l'art. Si, comme on le suppose volontiers aujourd'hui, les gens de l'époque magdalénienne qui figuraient des rennes sur les parois de leurs cavernes voulaient, par cette sorte d'opération magique, s'en assurer ou s'en faciliter la capture, ils n'étaient pas, à proprement parler, des artistes. Ils n'ont commencé à l'être que lorsqu'ils ont eu plaisir à contempler leur œuvre en elle-même et pour elle-même, sans souci de ses conséquences utiles. Leurs tentatives peuvent expliquer l'origine de certaines formes que l'art a conquises, elles nous font comprendre la matière de l'art plutôt qu'elles n'expliquent l'art lui-même. L'art est essentiellement la création d'un monde imaginaire et fictif, plus ou moins semblable au monde réel (car la musique même, si elle n'imite point en général le monde extérieur, ressemble à une âme) et qui peut plus ou moins influer aussi sur lui, mais dont le caractère distinctif est d'être irréel. Il remplace pour un moment le monde vrai auquel il nous enlève, il sert à notre rêve et non, directement au moins, à la vie pratique. Ainsi je croirais bien mieux trouver l'origine propre de

l'art chez l'homme qui ayant manqué sa proie, ramène, le soir venu, sa pensée vers le moment où il aurait pu, avec plus d'adresse ou de chance, saisir le gibier, et imagine les événements transformés, la capture de la bête, la joie du succès. L'homme qui dessine un animal simplement parce qu'il s'imagine le prendre ainsi plus aisément n'est pas plus artiste que celui qui ramasse une pierre pour tuer un oiseau ou qui prie Dieu pour obtenir qu'il pleuve. Il agit en homme pratique ou en homme religieux. Seulement il emploie, pour un but utile, un procédé qui servira plus tard à un usage esthétique.

Par là, sa tentative peut intéresser l'histoire de l'art, comme elle intéresse l'histoire de la religion ou celle de la technologie. Et d'ailleurs la religion, l'art et l'industrie peuvent être ici assez étroitement liés. Ils n'ont pas cessé de l'être, et la même œuvre peut servir à plusieurs fonctions dans la vie des individus et de la société. Nos sentiments s'unissent souvent ou se succèdent autour d'un même sujet. Une Sainte Famille peut intéresser aussi bien un artiste incrédule, qu'un dévot qui n'est pas du tout artiste. Et il peut exister des peintres ou des sculpteurs dont les tableaux ou les statues sont en somme pour eux des produits industriels tout autant que des œuvres d'art. Il est même indispensable à tous ceux qui ne peuvent vivre sans tirer quelque profit de leur travail de s'inquiéter tour à tour des valeurs différentes de l'œuvre. Mais ce n'est pas une raison pour ne les point distinguer.

Aujourd'hui, la « religion de l'art », la « magie de l'art », ne sont plus guère pour nous que des expressions métaphoriques. Et si l'on y veut trouver un sens profond, cela ne rapprochera pas beaucoup, semble-t-il, l'art moderne des pratiques de ses lointains prédécesseurs. Quand nous regardons le *Village de Sin-le-Noble* de Corot, ou l'*Espace* de Chintreuil, le *Champ de tulipes à Sassenheim*, de Claude Monet, la *Brume* de Cottet, ou le *Soir de Septembre* de Pointelin, nous ne songeons nullement à faciliter une acquisition de terrain, pas plus que n'y songeait l'artiste, et notre émotion n'a rien de proprement religieux. Il reste à nous demander pourquoi nous nous plaisons à cette contemplation et quel genre de place elle occupe dans la vie. J'ai tâché de définir ailleurs la fonction de l'art en général[1], je voudrais étudier ici la fonction de l'art du paysage, et indiquer comment il l'a remplie.

1. Dans *le Mensonge de l'Art*.

PREMIÈRE PARTIE

LE SENS ET LA VALEUR DU PAYSAGE

CHAPITRE PREMIER

LE PAYSAGE COMME PORTRAIT DE LA NATURE

Une raison très simple, facile à trouver, facile à critiquer, justifie immédiatement, aux yeux de ceux que les subtilités inquiètent, la peinture de paysage. Nous aimons le paysage parce que nous aimons la nature et que le paysage en est le portrait.

Cela ne saurait suffire. Il se peut que des amateurs de paysages peints restent assez indifférents devant la nature. Il en est d'autres, et ils peuvent aimer la nature, qui savent bon gré à la réalité de reproduire les tableaux. Ils disent volontiers — Charles Blanc l'a noté dans son *Histoire des peintres*, et chacun en peut faire l'expérience — devant un clair de lune : « Ah ! voilà un Van der Neer », ou sous un bois de pins : « C'est tout à fait un Dauchez ». En revanche, les amants de la vraie campagne peuvent parfaitement mépriser les pâles imitations des peintres. Et

de même un ami de l'armée n'est pas positivement obligé à admirer un tableau de G. Régamey.

Aussi bien un site qui nous intéresse vivement dans un tableau peut nous laisser très froid dans la réalité. Et si Pascal en conclut à la vanité de la peinture, c'est que peut-être, pour cette fois, il juge avec trop de simplicité. En retour, un site admirable peut se fixer fidèlement dans un tableau qui ne retiendra pas notre regard. En tout cas le plaisir donné par le paysage en pâtes colorées n'est aucunement proportionnel à celui que donnerait le même paysage en rochers, en terre, et en vrais arbres. Mais surtout nous ne recevons pas communément de l'un et de l'autre le même genre de plaisir. Les motifs de Chintreuil ou de Daubigny sont souvent à peu près quelconques, ceux de Pointelin, qui par le sujet se ressemblent assez souvent tout en nous donnant des impressions bien diverses, n'ont rien qui frappe, si ce n'est la façon dont ils sont rendus et l'âme que le peintre en dégage. Et ceux de Sisley, de Pissarro, de Claude Monet ne valent guère que par l'art. En revanche les splendeurs de la Suisse n'ont parfois inspiré que des tableaux qu'on aime autant ne pas regarder. L'idée qu'un paysage doit être intéressant par lui-même, par des qualités éminentes et particulières, pour mériter d'inspirer un artiste, est aujourd'hui bien abandonnée.

Aussi faut-il prendre garde d'aller trop loin dans ce sens et de proclamer l'indifférence en matière de

sujet. Il faut bien dire qu'une part — une part seulement — de notre plaisir devant un paysage tient étroitement au plaisir que nous donne le paysage naturel. Si nous n'aimions pas du tout la nature, il est à croire que, sauf exceptions probablement explicables, nous n'aimerions guère sa ressemblance. Un paysage ne nous intéresserait ni plus, ni autrement qu'une nature morte. L'habileté technique du peintre s'y incarnerait de la même manière. La peinture d'un chaudron peut nous captiver comme un chef-d'œuvre de métier. Il est très rare que la nature morte dépasse ce niveau. Chardin seul peut-être a pu intéresser l'âme avec un flacon de vin et une brioche. Si donc je dis qu'une large échappée sur la mer, la plaine ou la forêt nous attire plus par elle-même qu'un melon sur une assiette ou quelques cornichons dans un bocal, j'espère que l'on m'entendra. La nature a des qualités qui font d'un côté que nous l'aimons, de l'autre que l'artiste y trouve une haute matière d'art, mais le fait que nous l'aimons la désigne déjà au peintre et lui assure notre complicité.

*
* *

Cet amour de l'homme pour la nature est chose complexe, changeante et variable. Il y a mille manières d'aimer la nature et il y en a beaucoup aussi de ne pas l'aimer. Si nous essayons de débrouiller ce chaos d'impressions, nous pouvons

discerner dans un amas assez confus quelques formes générales de sentiments un peu plus nettes, un peu plus précises, plus importantes aussi, et qui peuvent servir à grouper les individus.

Chacun aime la nature à sa façon, selon ses facultés et ses goûts, selon les circonstances de sa vie. Il s'en faut que cet amour soit constamment d'ordre esthétique. L'art ne tient pas toute la vie. Mais il n'y a guère de vie où quelques instants de contemplation à demi inconsciente, de rêverie désintéressée, obscure et vague, ne viennent interrompre l'activité pratique, un peu lassée, ou qui s'arrête hésitante. Dans les moments de repos, de fatigue, de découragement, de trouble, apparaît parfois une ébauche confuse d'art et d'émotion esthétique. Un souvenir se dégage des profondeurs indistinctes de la vie passée, une image s'évoque on ne sait comment, vient séduire l'esprit sans provoquer immédiatement le travail créateur, et disparaît ensuite, un sentiment de bien-être contemplatif se glisse dans l'être [1]. Et c'est l'attitude artiste qui s'ébauche.

Les villageois, les paysans, ceux qui ne viennent pas aux champs en villégiature, mais qui y vivent leur vie, travaillent le sol, font en quelque sorte partie de la nature, n'en parleraient peut-être pas

1. C'est ce qu'expriment les vers de Musset :

> Lorsque dans le sillon l'oiseau chante à l'aurore
> Le laboureur s'arrête, et, le front en sueur,
> Aspire dans l'air pur un souffle de bonheur.

souvent en esthéticiens. Ils l'aiment pourtant. Ils l'aiment d'un amour peu désintéressé, comme on aime ce qui nous fait vivre, ce qui donne un fond commun et une forme semblable à presque toutes nos pensées, à presque tous nos sentiments, à nos actes mêmes et à nos perceptions, ce qui est pour nous une occasion permanente d'agir et de croire, d'espérer et de craindre, de jouir et de souffrir, d'un amour analogue à celui dont on aime, sans toujours bien s'en rendre compte, sa famille et ses compatriotes. Tous ces êtres avec qui l'on vit, dont on vit et qui vivent de nous, on les aime parfois en s'imaginant qu'on leur reste indifférent ou même qu'on les hait. Et c'est surtout quand cet amour est contrarié qu'il se révèle. Il est des hommes à qui la transplantation est odieuse, gens des plaines qui étouffent dans les montagnes, gens de la mer à qui la terre est un exil. Il n'est pas toujours difficile de démêler quelque impression esthétique, quelque sentiment de la beauté dans l'amour du paysan pour la terre. Il admirera une récolte abondante, une luzerne verte et vigoureuse, une charrette de foin bien chargée. Autre chose germe en lui que le désir du gain ou l'espoir du profit. Les biens qu'il admire ne lui appartiennent pas toujours. Le sentiment esthétique existe déjà, encore qu'il n'arrive pas à se dégager complètement et à vivre de sa vie propre. Et sans doute il ne s'élève pas à une forme d'art bien éminente; cependant il nous révèle au moins comment peut naître une matière d'art. Il n'est pas tout à fait

inutile, pour apprécier un paysage peint, d'avoir aimé les champs et d'y avoir assez longuement vécu, de s'être plu aux parfums légers d'avril, et aux fortes senteurs de la vigne en juillet, d'avoir aspiré les émanations des lavandes et des thyms froissés par les souliers à clous, d'avoir frémi au souffle de l'aurore et de s'être attardé dans les crépuscules, d'avoir goûté la fraîcheur des sources cachées, d'avoir aimé l'âpreté des champs incultes et les tons chauds des blés mûrs, les larges horizons ouverts des plaines et la barrière mystérieuse des montagnes. Et je ne suis pas sûr que certaines impressions esthétiques ne seraient pas enrichies et renforcées par le maniement des affaires agricoles et les soucis du cultivateur.

Sans doute on peut aimer l'art du paysage sans tant de préparation. On l'aime autrement, avec, sur certains points, une moindre richesse d'impression et d'évocation qu'on peut compenser par ailleurs. Une œuvre d'art suggère plus qu'elle ne reproduit, mais la suggestion ne dépend pas seulement de l'artiste qui incarna sa pensée dans l'œuvre, elle ne dépend pas seulement de l'œuvre elle-même, ni des deux réunis. Elle dépend aussi du spectateur. Chacun de nous met dans ses impressions, comme dans ses amours et dans ses haines, et dans ses perceptions même, quelque chose de sa personnalité tout entière. Ses plus diverses, ses plus lointaines expériences s'y peuvent refléter avec plus ou moins de netteté, car elles ont contribué à donner

leur allure propre à son intelligence et à sa sensibilité.

Ainsi aimons-nous d'un amour particulier les lieux où nous avons vécu et ceux qui, par quelque côté, nous les rappellent, même si nous les avons volontairement abandonnés ; leur image reste en nous et se prête toujours aux jeux du souvenir, de l'imagination et du sentiment. Elle s'y prête même d'autant mieux qu'elle s'est écartée de notre vie active et pratique, qu'elle ne froisse plus bien vivement aucun de nos désirs. L'éloignement a pu développer ses qualités de matière d'art, mieux disposée à entrer dans la vie esthétique parce qu'elle est sortie de la vie réelle.

L'amour des lieux que nous connaissons et où nous avons vécu nous intéresse aussi aux pays étrangers qui ressemblent aux nôtres, comme l'égoïsme et l'amour de la famille peuvent conduire à l'amour de l'humanité. Aussi peut-on prendre plaisir à la vue directe ou à la représentation de sites bien divers dont la diversité même nous plaît parce qu'elle s'ajoute à quelque ressemblance fondamentale qui peut diminuer, s'amincir de plus en plus. Le contraste nous charme autant que l'identité, il pique notre curiosité, et la variété des pays flatte en nous la variété de nos sentiments, mais c'est encore par la ressemblance que nous comprenons le contraste et que nous en sentons l'agrément.

Le besoin d'art qui correspond à toute cette caté-

gorie de sentiments peut se satisfaire à peu de frais. L'amour d'un pays, le désir d'en voir une image fidèle, le plaisir du voyage dans un fauteuil, n'exigent point, pour s'animer, l'intervention du génie. Ruysdaël ni Rousseau n'ont à se mêler de nous donner des satisfactions de ce genre. Un photographe y suffit, et des cartes postales illustrées conviennent fort bien à cette tâche. Bien plus, Ruysdaël ou Rousseau nous gêneraient peut-être. Le paysage qu'ils nous offriraient pourrait trop exprimer leur âme et ne pas s'accorder aussi bien avec la nôtre. Un paysage que nous avons vu, interprété par un tempérament différent du nôtre, nous pouvons ne pas le reconnaître, sinon par les yeux, du moins par le cœur. C'est une sorte d'étranger qui prend la place d'un ami. Il y a assez souvent quelque chose qui me froisse, ou tout au moins me gêne, dans le paysage qui reproduit un site, un monument, un genre de nature qui m'est familier.

En tout ceci il ne s'agit guère que des rudiments de l'émotion artistique, tout au plus de ses formes les plus simples. Les plaisirs que je viens de rappeler peuvent être cependant une part — la moins haute peut-être et la moins rare — de cette émotion. Ils s'y rattachent étroitement. Il y a infiniment plus, il y a bien autre chose aussi dans un paysage de Corot que dans une carte postale illustrée, mais dans la joie que nous donne celui-là, il se retrouve aussi, à quelque degré, le plaisir que nous devons à celle-ci. Il y est mêlé à bien d'autres,

transformé, compliqué, méconnaissable peut-être au premier abord, mais encore, cependant, essentiellement le même.

*
* *

Ce n'est pas seulement la peinture de paysage qui nous invite à de semblables remarques. Un portrait aussi nous intéresse parfois parce qu'il remet sous nos yeux la personne représentée. Mais quand nous sommes uniquement touchés par la vue d'un visage aimé, nous sommes à peine dans l'art, si l'on peut soutenir que nous y sommes.

Pareillement on a plaisir à voir les traits des gens dont le public s'occupe, et les journaux travaillent chaque jour à satisfaire leurs lecteurs en les reproduisant. De même on s'arrête devant un tableau d'histoire si le sujet excite la curiosité ou la sympathie, devant un tablean de genre s'il parle à la sensibilité commune. Et pareillement en littérature, le lecteur aime à retrouver des types connus, des situations prises dans la vie réelle, même des façons de parler familières.

L'homme aime à retrouver dans l'art des événements semblables à ceux qu'il connaît, et qui peuvent l'émouvoir exactement, ou presque, comme le ferait un événement réel. Cela est si vrai que les impressions de ce genre sont pour l'art une cause fréquente d'avilissement. Il est des peintres, des écrivains, artistes de mérite parfois, qui ont spéculé

sur la sensibilité du public devant des scènes réelles, sur son goût pour les faits divers attendrissants ou tragiques. Ils arrivent à plaire aux gens qui n'aiment ni l'art ni la littérature. S'ils ont du talent, ils peuvent aussi l'utiliser sérieusement pour des œuvres de ce genre et charmer par là même les amateurs plus exigeants. Mais ceux-ci sont parfois un peu inquiets et savent mauvais gré à l'artiste d'avoir introduit dans son œuvre une certaine équivoque, de faire appel à la fois au sens esthétique et à la sensibilité la plus ordinaire.

Quand on recommande aux peintres et aux littérateurs de se rapprocher de la nature, ce qu'on leur conseille aussi, c'est de faire appel à ce dernier genre d'intérêt. Ce n'est pas ici le lieu de faire la théorie du naturalisme dans l'art, si tentant que cela puisse être. Mais il faut bien dire que le genre d'intérêt qu'une reproduction exacte de la nature donne à une œuvre est en général d'ordre inférieur et peu esthétique. Le naturalisme offre à l'artiste d'immenses ressources et l'expose à de grands dangers. Il lui permet de se faire comprendre aisément, il lui donne une matière solide et sûre, il le dirige et le soutient. Il lui est si utile que l'artiste ne saurait s'en passer et que même l'idéalisme le plus élevé et la rêverie la plus folle sont bien obligés de prendre la nature pour soutien. Il tend à rendre l'artiste puissant, équilibré, sain, solide. Mais en même temps il tend à le rabaisser. Si l'artiste choisit dans la nature, sans l'altérer, ce qui touche notre

sensibilité d'homme, l'imitation du réel le pousse peu à peu hors de l'art. Elle en fait un amuseur, un prédicateur, un apologiste de la vertu et du vice, selon le choix déterminé par ses goûts. Si, comme cela fut à la mode, il ne choisit pas, ou feint de ne pas choisir, s'il prend une tranche indifférente de vie humaine ou sociale, alors il ne se sauve guère de la bassesse, quand il a ce bonheur, que par l'excellence du métier, ou bien par un pessimisme retenu, mais hautain, âpre ou dédaigneux. Voyez, par exemple, en ce qu'ils ont de naturaliste, — car on peut aimer chez certains d'entre eux d'autres qualités, — les maîtres hollandais, Chardin, Bonvin ou Courbet, et aussi Zola, Maupassant et Flaubert.

L'idéalisme inversement, dans les belles œuvres qu'il a provoquées, a parfois prévalu contre une certaine faiblesse de la technique, ou tout au moins contre des défaillances accidentelles, ou des défauts que peuvent compenser aussi, par ailleurs, jusqu'à un certain point, quelques qualités d'exécution. Vous pouvez examiner de ce point de vue Vigny, — à qui d'ailleurs l'inspiration donne souvent une belle facture qui ne se soutient pas assez, — ou Villiers de l'Isle-Adam, Puvis de Chavannes, et peut-être aussi à certains égards Gustave Moreau, si curieuse toujours et si belle souvent que soit en elle-même sa technique. Je ne parle pas ici des formes basses de l'idéalisme, par lesquelles un romancier par exemple se console de son mauvais style en présentant des héros plus forts qu'Hercule ou

plus amoureux que Tristan. Mais la tendance à substituer les produits de l'imagination aux données de l'observation a toujours ce vice de tendre à affaiblir la force de l'œuvre, à la rendre moins propre à pénétrer l'âme du spectateur et à s'imposer à lui. Et il faut bien ajouter pour fixer la portée de ce que j'ai dit et de ce que j'aurai encore à dire à propos de l'interprétation nécessaire à l'art, que si l'artiste doit s'écarter de la nature, il est peut-être excellent pour lui de croire qu'il ne doit pas s'en éloigner d'un pas. Un parti pris de fantaisie et de création libre peut devenir un danger, un germe de faiblesse ou d'extravagance.

Nous ne nous sommes pas encore avancés très loin dans l'esthétique du paysage. Mais il fallait bien montrer d'abord une base solide de ce mode de l'art. Et il est probable que les sentiments communs dont j'ai parlé ont eu leur action dans sa naissance et dans son développement. On a, par exemple, proposé d'expliquer par un désir du duc de Berry privé de la vue de ses châteaux et souhaitant de jouir au moins de leur image, une première apparition, assez éphémère, du paysage réaliste dans l'art français[1]. Je n'ai pas à prendre parti pour ou contre cette hypothèse, mais le fait qu'elle puisse, sinon s'imposer, au moins se proposer avec quelque vraisemblance, est assez significatif.

1. Voir Henri Bouchot : *Le paysage chez les primitifs*, dans : *Histoire du paysage en France*.

*
* *

Au-dessus de ce plaisir d'ordre vital, en quelque sorte, que nous devons au paysage naturel ou peint, il y en a d'autres, différents et plus proprement esthétiques.

Et tout d'abord, il y a ce plaisir qui dérive directement du premier, et qui est causé, non point par la présence de la nature, mais par sa représentation, ou par son retour après une absence prolongée. Il se mêle au précédent, mais il s'en distingue. Et avec lui nous entrons un peu plus dans l'art, car c'est toujours une tendance contrariée qui provoque l'attitude artiste, et j'ai dû faire remarquer déjà le relief que donne à un sentiment une contrariété, une rupture d'habitude sans laquelle il peut passer inaperçu.

Si l'amour de la campagne envahit lentement ceux qui y passent leur vie, l'amour pour la campagne de ceux qui n'y vivent pas assez, s'il est moins profond peut-être, a de plus vives apparences. Il est la revanche des organismes fatigués, des cerveaux surmenés par le travail à la ville. Avec quelle fougue les citadins se ruent aux champs lorsqu'un jour de repos le leur permet, on le voit aux gares et aux embarcadères de bateaux, les jours de fête, ou en trouvant dans les journaux, le lendemain, le chiffre des voyageurs que des trains multipliés ont conduits par troupeaux vers l'air, la lumière et les arbres.

Il y a un amour des champs qui correspond à un développement excessif de la vie urbaine. Nous sommes serrés dans une vie sociale qui nous entasse, nous parque, nous classe, nous dirige et nous surveille. Nous respirons mal, l'exercice que nous prenons est trop rare, ou il est excessif, et, presque en tout cas, peu agréable, fait dans de mauvaises conditions. Nous avons besoin de repos et de fatigue à la fois, d'un autre repos et d'une autre fatigue. Surtout nous avons besoin de nous dépayser, d'échapper aux soins, aux soucis, aux préoccupations quotidiennes, de vivre d'une vie différente et momentanée, et ceci est la condition même de l'art.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime,

et nous savons bien qu'elle ne nous aime ni ne nous invite, mais nous le croyons tout de même, ou nous agissons tout comme, et cela s'équivaut à peu près. C'est en elle, avec elle, pour elle que nous nous débarrassons le mieux de nos ennuis et de nos plaisirs mêmes, que nous avons l'impression trompeuse et vive d'une vie libre et franche où notre personnalité froissée, blessée, repliée sur elle-même, ira se reprendre et s'épanouir.

C'est ainsi que toujours les gens des villes ont vanté le bonheur des travailleurs des champs, qu'ils ne voudraient d'ailleurs imiter à aucun prix. Mais de temps en temps il surgit en eux une âme de campagnard, éphémère et passionnée.

*
* *

Ce n'est pas seulement la fatigue physique, le surmenage du labeur quotidien qui nous ramène vers la nature. C'est toute la vie sociale sous ses mille formes. Et la concentration dans les villes, en l'activant, en la facilitant, laisse plus d'intensité au désir du retour; l'éloignement des champs aussi les rend plus désirables, les pare d'illusions. Mais ceux mêmes qui habitent la campagne peuvent presque aussi bien, en certains cas, être pris du désir de s'isoler avec la nature, de s'écarter de la maison où ils habitent, et par conséquent où ils travaillent et souffrent parfois, où ils appartiennent toujours plus ou moins à la société.

C'est que la société, qui est nécessaire à notre vie, contrarie cette vie. C'est que, même dans les conditions les plus favorables, nos sentiments, nos désirs, nos tendances sont toujours froissés par quelque endroit, blessés, méconnus. Des causes générales, des causes particulières entravent toujours à quelque degré le libre développement de notre activité. Et souvent les êtres sensitifs, ceux qui sont prédisposés à devenir, sous une forme ou sous une autre, des artistes, sont plus malheureux du froissement d'un de leurs désirs qu'ils ne sont heureux de la satisfaction suffisante de beaucoup d'autres. Il résulte de là, au bout de quelque temps, une sorte de fatigue sociale, assez analogue à la fatigue d'un travail imposé, une sorte de surmenage moral, ou, dans

d'autres cas, une blessure plus nette et une souffrance aiguë. Et c'est souvent cette fatigue sociale, ce surmenage moral, cette souffrance vive ou sourde, qui inspirent toutes ces idées, si puissantes parfois, de retour à la vie champêtre, de la vie naturelle du campagnard, opposée à la vie artificielle du citadin, de la beauté de la nature opposée à la perversité de l'homme. La nature est ainsi devenue, pour les modernes, pour les incrédules, quelque chose comme un équivalent du cloître. C'est l'endroit de la paix. C'est l'endroit où l'âme se recueille, s'épure, s'élève librement. Et l'homme déçu aspire à vivre aux champs comme une sorte d'ermite, moins assujetti sans doute à certains commandements qu'inspirait la religion.

Voyez l'appel de Vigny, au début de la *Maison du berger* (il ne fait pas absolument prévoir la déclaration de haine à la nature que nous retrouverons tout à l'heure).

Si ton âme, enchaînée ainsi que l'est mon âme,
Lasse de son boulet et de son pain amer,
Sur sa galère en deuil laisse tomber la rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer,
Et, cherchant dans les flots une route inconnue,
Y voit, en frissonnant, sur son épaule nue
La lettre sociale écrite avec le fer;

. . . .

Pars courageusement, laisse toutes les villes;
Ne ternis plus tes pieds aux ronces du chemin,
Du haut de nos pensers vois les cités serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.

Rappelez-vous encore le *Midi* de Leconte de Lisle. Ici ce n'est même plus le repos conscient ou un calme bonheur que la nature nous offre, c'est une sorte d'anéantissement, de nirvana, mais c'est toujours la délivrance du monde, des liens sociaux, de tout ce qui nous accable et pèse sur nous :

Homme, si, le cœur plein de joie ou d'amertume,
Tu passais vers midi dans les champs radieux,
Fuis! La nature est vide et le soleil consume :
Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.

Mais si, désabusé des larmes et du rire,
Altéré de l'oubli de ce monde agité,
Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
Goûter une suprême et morne volupté;

Viens! Le soleil te parle en paroles sublimes;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin;
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur sept fois trempé dans le néant divin.

Nous voici maintenant bien loin de l'employé de magasin qui va simplement flâner le dimanche à la campagne et dîner dans quelque guinguette. Et pourtant nous n'avons pas dévié. C'est la même route à des étapes différentes. Et il convenait d'en montrer des points éloignés, pour qu'on en pût entrevoir la direction et la longueur.

*
* *

Cette réaction des tendances refoulées par la vie urbaine, et par la vie sociale surtout qui l'a créée et qu'elle développe, c'est, quand les circonstances le permettent, la condition même de l'attitude artiste, de

la vie esthétique, de la création de l'œuvre d'art et de la compréhension, de l'amour de cette œuvre. Si l'art est par son essence, comme j'ai voulu le montrer ailleurs, la création d'un monde fictif où s'ébattent les désirs que la vie réelle comprime, il y a déjà quelque chose comme une tentative d'art dans l'exode accidentel ou périodique des citadins vers les banlieues, comme dans tous les jeux qui interrompent un travail trop prolongé.

La vie qu'ils vont mener un jour est une sorte de jeu aussi, elle n'est pas la vie réelle, elle est une création voulue et factice. Elle est une sorte de représentation théâtrale qu'ils se donnent à eux-mêmes, où ils sont à la fois acteurs et spectateurs. On va jouer un jour à la vie champêtre, à la vie libre et joyeuse. On se répand dans les bois comme d'autres, le même jour, s'enferment dans des salles de spectacle ou de concert, et pour le même motif général, pour donner quelque joie aux désirs que comprime la vie. Ces désirs varient d'un esprit à l'autre, et c'est pourquoi les uns se pressent devant les guichets des gares et d'autres devant ceux des théâtres; dans un même esprit ils ne peuvent se satisfaire tous à la fois, c'est pourquoi le mêne homme emploiera ses loisirs tantôt à la campagne et tantôt au théâtre.

Au fond cet amour de la nature, celui que sentent ou que prêchent les trop civilisés, est souvent un amour de l'artificiel. Les tendances qui protestent en eux seraient incapables de diriger réellement la

vie et se satisfont suffisamment, chez la plupart des hommes, de parades et de manifestations plus ou moins sincères. Ils jouent avec la campagne comme les enfants avec des sabres et des fusils.

Aussi voyons-nous l'amour de la vie champêtre aboutir parfois à de singulières œuvres d'art, où la civilisation triomphe encore plus que la nature. Le petit Trianon avec son hameau, ses arbres, ses pièces d'eau, ravissante contrefaçon de la campagne, révèle assez bien le leurre. Les bergers, les bergères enrubannées du XVIIIe siècle, les paysans sensibles et les paysannes vertueuses indiquent nettement ce caractère romanesque et bien artificiel du goût à la mode, comme aussi de nos jours, à un degré bien inférieur de l'échelle, les bosquets des cafés ou des restaurants. Plus tard on s'en est beaucoup moqué au nom du naturalisme et de la vérité. Ils auraient en effet mérité bien des critiques s'ils avaient eu quelque prétention à être des documents ; ils n'en ont pas moins un charme très appréciable de finesse et de grâce en tant qu'œuvres d'art. Les paysans de Balzac et de Zola ont d'autres mérites, ils n'ont sans doute pas la vertu de nous faire une nature aimable, et répondent à de tout autres sentiments qu'au besoin de réaction contre une vie fatigante et autrement artificielle que le décor qui la remplace pour un moment.

Pareillement les parcs de Watteau où des causeurs élégants et raffinés, nonchalants et sceptiques, étalent la joie des satins et la liberté des déguisements, nous

présentent une nature artificielle et charmante où se combinent les attraits d'une société choisie et la délivrance des soins de la ville ou de la cour. Mais nous sommes bien avertis qu'il s'agit d'un jeu. Ces arbres si harmonieux, si doux, si nobles dans les rougeurs du couchant, dans la vapeur légère qui monte des prés et de l'eau, ces arbres sont le décor d'un rêve exquis. Et les personnages ne s'y trompent guère, leur air désabusé où la passion s'ébauche à peine et tourne à l'indifférence nous avertit qu'ils ne sont pas dupes du jeu.

Plus tard on préféra être dupe. Rousseau prit les choses au sérieux, et bien d'autres à sa suite. La nature vraie fut en honneur, et l'amour en fut sincère chez beaucoup, de cette sincérité, bien souvent, qui n'engage à rien et n'exige pas un changement considérable de l'existence. Cela, d'ailleurs, combiné avec l'industrialisme naissant et la centralisation progressive, n'a guère abouti qu'à peupler de plus en plus les villes au détriment des campagnes. Et ce devint un lieu commun, que l'agriculture manquait de bras. Sans doute on a, d'autre part, multiplié les villégiatures. Mais la villégiature c'est précisément la campagne utilisée par une attitude artiste, la campagne de récréation et de jeu. Et combien de gens ne comprennent encore la mer ou les champs qu'avec des casinos, des jeux de petits-chevaux ou de roulette, des représentations théâtrales, des bals, des courses, des matches variés, des concours d'aéroplanes, et d'autres distractions fort civilisées! Tout

cela complète et achève de caractériser le sentiment de la nature chez beaucoup de citadins.

*
* *

Ainsi l'amour des champs se rattache étroitement par certains côtés aux conditions de la vie sociale. Plus la vie sociale sera intense, centralisée, concentrée dans quelques grandes villes, plus une réaction dans le sens indiqué aura chance de se produire.

Elle en aura encore plus de raisons, à mesure que les froissements y seront plus nombreux et plus graves, la vie plus pénible et plus rude, les récréations plus rares et plus difficiles, l'air plus déprimant, à condition que la pression sociale, toutefois, ne suffise pas à ôter à l'esprit la force et les moyens de réagir. Une double série de besoins moraux et de besoins physiques tend à inspirer le désir des larges horizons, des arbres, des champs solitaires où l'on peut à l'aise respirer, courir et rêver.

Elle sera facilitée encore par tout ce qui tend à rendre le lien social pénible et à le faire moins solide, par le manque d'union, par la séparation morale, l'absence de croyances communes, de sentiments forts et dominants, éprouvés, capables de se soumettre l'homme par la force et aussi par le respect. Il y a des raisons pour que les époques de crise et de dissolution, les époques où les pouvoirs organisés restent oppresseurs et ne sont plus aimés,

et n'inspirent plus la confiance, voient se développer le fait du « retour à la nature ».

Enfin il faut aussi tenir compte de l'influence possible dans un sens ou dans l'autre de certaines habitudes sociales, des croyances philosophiques et religieuses. La nature peut être méprisée, tenue en suspicion comme une cause de tentation pour l'homme, l'amour des choses créées blâmé comme un larcin fait au créateur. D'autre part il est possible d'aimer la nature comme une création divine où l'on retrouve, avec saint François d'Assise, des frères et des sœurs. Une doctrine comme le panthéisme peut encore nous porter à adorer, dans les grands aspects de la nature, des manifestations grandioses ou attendries de la divinité. Le triomphe d'une conception industrielle, économique, de la vie humaine, s'il peut préparer par réaction un retour aux joies champêtres, incline aussi directement à ne considérer les forces naturelles que comme des facteurs possibles de la fortune humaine. Même l'agriculture peut prendre une forme essentiellement industrielle, et l'on a quelquefois dans les champs bien cultivés une impression d'atelier ou d'usine. Toutes ces actions varient beaucoup selon les temps, les milieux et les individus. Les dispositions personnelles de chacun de nous ne doivent jamais être oubliées, non plus que la diversité des courants sociaux et les conditions d'existence, et elles introduisent une variété infinie dans les sentiments des hommes à une même époque et dans un même pays.

Il est impossible, en pareille matière, d'établir des lois générales et précises. On ne peut guère qu'indiquer quelques tendances qui s'affirment avec plus de force et d'ampleur à certaines époques. Les influences qui s'exercent sur l'homme sont trop complexes, trop fuyantes, trop mobiles, trop nombreuses, trop cachées, trop diverses, les hommes qui les subissent et réagissent plus ou moins sont eux-mêmes trop différents pour que l'ensemble des faits prenne un aspect régulier et simple. Et puis, quand on s'occupe de l'art, il faut toujours tenir compte du génie qui naît quand il peut, où il peut, et comme au hasard.

Quoi qu'on en ait dit, il me paraît assez vraisemblable qu'on ait toujours aimé la nature. Du moins ce sentiment a dû toujours réjouir ou consoler quelques hommes. Qu'on l'ait aimée de manières très différentes, cela ne fait pas doute, mais, en somme, c'est ce que l'on continue à faire. Les preuves données pour établir que l'amour de la nature est un sentiment moderne sont peu convaincantes. Tout au plus a-t-on établi qu'on ne l'aimait pas autrefois comme nous l'aimons et qu'on n'y aimait pas les mêmes choses. Que le président de Brosses ait trouvé les Alpes effrayantes et horribles, cela ne prouve pas qu'il n'ait pas su se plaire aux coteaux de la Bourgogne, peut-être même cela tendrait-il à prouver le contraire. Et je crois bien qu'un certain nombre d'honnêtes gens seraient encore de son avis, mais peut-être n'oseraient-ils pas le dire. De tout

temps, je pense, les habitants des villes ont su goûter l'ombrage des forêts et la fraîcheur d'une source. Mais il y a des époques où l'amour de la nature est plus rare, plus clairsemé, où surtout il ne se systématise pas en une sorte de doctrine ou de culte, où la nature ne s'enorgueillit pas d'une initiale majuscule. Même en ces temps-là on fut très sensible aux plaisirs des champs. Cela paraît fort bien dans notre XVIIe siècle [1]. Boileau même doit à la nature au moins un joli vers, plus poétique qu'il n'avait l'habitude d'en faire. Mais ce n'était point alors la mode d'étaler une sensibilité rustique, et l'on avait d'autres pensées.

Ce qui appartient surtout aux modernes, c'est sans doute le culte d'une nature étrangère à la société humaine, d'une nature infinie, grandiose et formidable, et l'admiration des « horreurs sublimes ». Nous en venons à aimer la nature pour ce qu'elle a d'étranger et par suite d'hostile à l'homme, pour ce que des gens paisibles et satisfaits trouveraient en elle d'effroyable et de repoussant. C'est souvent alors que nous l'aimons contre la société, mais si nous avons développé ce sentiment depuis un peu plus d'un siècle, nous ne l'avons pas inventé. Il est assez vraisemblable qu'on a toujours senti plus ou moins distinctement l'harmonie de certains lieux sauvages ou déserts avec les sentiments de l'homme violemment froissé par la vie et la société. Tous ceux qui

1. M. Faguet rappelait tout récemment, pour la combattre, dans ses conférences sur La Fontaine, la légende qui privait les littérateurs du XVIIe siècle de tout sentiment de la nature.

ont fui le monde ont dû en avoir l'impression instinctive. Seulement, en aimant les solitudes, peut-être n'allaient-ils pas toujours jusqu'à les trouver belles, et l'esthétique n'était pas leur plus grand souci. On trouve l'indication d'un sentiment analogue dans un badinage galant de Racine, qu'il envoyait d'Uzès à sa cousine, Mlle Vitart :

J'irai parmi les oliviers
Les chênes verts et les figuiers
Chercher quelque remède à mon inquiétude.
Je chercherai la solitude,
Et, ne pouvant être avec vous,
Les lieux les plus affreux me seront les plus doux.

Il semble que deux genres de civilisation soient défavorables à l'amour systématisé, au sentiment philosophique ou mystique de la nature. Ce sont les civilisations classiques, celles où domine l'humanisme, d'une part, et d'autre part les civilisations bien coordonnées, celles où prospère quelque grande conception de la vie, celles qui sont amenées pour un temps à s'unifier, à se condenser dans une forme régulière et précise, politique ou religieuse plus ou moins stable, sans doute, mais qui peut prendre pour un temps les apparences de l'éternité, bien que toutes celles qu'on a connues jusqu'ici n'aient pu vivre longtemps sans se transformer et sans se dissoudre.

Ainsi la Grèce et Rome, le XIII[e] siècle unifié par le catholicisme dans les peuples chrétiens, le XV[e] et le XVI[e] siècles italiens, bien troublés mais où l'huma-

nisme refleurit, le XVIIe siècle français où la forme politique de la France atteint sa complète organisation, où la langue et la littérature s'épanouissent en des formes riches et précises, ont présenté, semble-t-il, les conditions les plus défavorables au développement, à la cristallisation de l'amour de la nature, et par conséquent au triomphe du paysage pur dans la littérature et dans l'art. La Hollande au XVIIe siècle, ayant reconquis son indépendance, échappée à la domination latine, hostile à l'influence latine, s'offrait plus visiblement. Et parmi ceux de ses artistes qui ne connurent pas les séductions de l'Italie et de son art ou qui surent leur résister, un art nouveau se créa, on fit, selon le mot que rappelle Fromentin, le portrait du pays, hommes, animaux, dunes et pâturages et une école toujours admirée de paysagistes put se former.

Mais surtout la dissolution des croyances religieuses, la dissolution menaçante des anciennes croyances politiques, et des vieilles habitudes sociales, le développement, puis l'exaspération de la vie urbaine, du commerce, de l'industrie, le discrédit, passager et superficiel d'ailleurs, de tout ce qui était classique, l'esprit d'indépendance et l'individualisme, le culte de l'originalité, la vie scientifique même et un désir croissant d'observation, d'analyse et de précision, le besoin aussi, plus ou moins avoué, de remplacer les grandes synthèses écroulées, voilà un groupe de faits dominants qui désignaient particulièrement la fin de notre

XVIIIe siècle et surtout notre XIXe siècle pour une éclosion rapide et brillante de l'amour et presque de l'adoration de la nature. Tous ces facteurs n'agissaient pas de la même manière ni sur les mêmes individus. Mais leurs actions aux formes multiples, indéfiniment ramifiées, compliquées et enchevêtrées, ont pu contribuer plus ou moins directement au même résultat. Des âmes troublées et troublantes, comme Rousseau et Chateaubriand, donnèrent ou élargirent l'excitation. D'autres génies se trouvèrent là, une grande école de paysage naquit, se divisa, se transforma, provoqua des imitations et des réactions, et la peinture des champs fut et reste encore une des gloires de l'école française.

*
* *

La nature a toute une clientèle d'hommes mécontents de la société. Ils aiment les champs comme d'autres aiment les bêtes, faute de pouvoir aimer les hommes ou d'en être assez aimés. Elle a aussi ses amis qui l'aiment pour elle-même et non contre quelque autre réalité. Seulement ce sont généralement ceux que leur sauvagerie naturelle, le goût de l'indépendance relative, la fatigue de l'âge suffit, avec l'attrait des joies spéciales de la nature, à détourner de la vie urbaine sans qu'ils aient peut-être souffert beaucoup de ses excès et de ses défauts. Ils ne sont guère adaptés à la vie actuelle dans les grandes agglomérations d'hommes, à la vie d'af-

faires fiévreuses et de plaisirs essoufflés ouverte par tant de progrès. Ils s'en sont spontanément et préventivement détournés, peut-être même sans la bien connaître et la bien comprendre. En somme ils ne diffèrent des autres qu'en ce qu'ils s'en sont dégoûtés et écartés avant de l'avoir vécue et qu'ils ne sauraient y revenir.

Mais, dans tous les cas, ce que l'on constate c'est bien un défaut, une discordance dans les rapports de l'individu et de son milieu et, spécialement, de son milieu social. Toute forme de l'art naît de tendances quelquefois puissantes que la réalité ne satisfait pas. Et il semble que l'art, qui prend pour objet la nature et souvent la nature en tant qu'opposée à la vie actuelle, soit dû particulièrement au heurt des tendances individuelles et des tendances sociales.

L'individu et la société ne peuvent ni se passer l'un de l'autre, ni s'accorder pleinement. Le trouble qui en résulte forcément, car ils sont comme deux mauvais époux immortels dans un pays où le divorce est impossible, a donné naissance à bien des formes curieuses et importantes de la mentalité humaine[1]. Il semble que la peinture de paysage et, plus généralement, l'amour de la nature comme on l'a compris depuis plus d'un siècle, en soit aussi une expression singulière et d'ailleurs normale. Peut-être ne peut-il se généraliser que s'il se trouve des génies et des talents pour lui donner une forme splendide

1. Voir, pour un des côtés de cette question, ma *Morale de l'Ironie*.

ou émouvante, susciter des imitateurs, l'imposer aux esprits dirigeants, aux artistes, et directement ou indirectement au public. Des artistes comme Corot, Th. Rousseau, Millet, Chintreuil, et tant d'autres, des écrivains comme Chateaubriand, George Sand, Lamartine et Musset même, et même Hugo — qui pourtant fut bien plus un homme « social » qu'un homme « de la nature », — ont aidé puissamment, chacun selon sa force et ses moyens, à créer, à répandre, à insinuer dans les âmes à grandir ou à grossir, à raffiner, à varier, à préciser aussi ce goût de la nature.

Sans eux, sans Bernardin de Saint-Pierre, sans Rousseau, le grand ancêtre, et sans quelques autres, que se serait-il passé? On ne sait pas. La vie aurait pris un autre cours peut-être, le mécontentement, l'oppression, la fatigue auraient provoqué d'autres réactions. Et cela eût dépendu des génies ou des talents que d'insaisissables combinaisons d'atomes auraient produits. En d'autres conditions cela aurait pu être un retour à la religion, une explosion plus violente d'anarchisme, un besoin de simplifier la vie et de la rendre meilleure, un mouvement d'idées comme celui que provoqua Ruskin en Angleterre, ou un mouvement différent comme celui que Tolstoï décida du fond de sa retraite, peut-être aussi des tentatives plus fortes et mieux réussies d'organisation du travail. Il reste possible que l'amour de la nature ait contribué à nous éviter des expériences fâcheuses, et peut-être nous a-t-il

aidés à nous priver de certains biens. On ne peut rien affirmer.

*
* *

Des exemples concrets nous laisseraient entrevoir comment les idées arrivent à se constituer, ou se dérobent on ne sait trop pourquoi. Ils nous montreraient ce qu'il y a de contingent, en un sens compatible, semble-t-il, avec toute la rigueur du déterminisme, dans la formation des sentiments et des opinions.

Le cas de Vigny est intéressant. Ses idées générales sur le monde et sur l'homme — sur la femme aussi, — son pessimisme, son stoïcisme hautain, son détachement du Dieu des chrétiens combiné avec une sorte de mysticisme, d'idéalisme actif et profond, pouvaient, je dirais volontiers : devaient faire de lui un « amant de la nature ». Et l'on croirait qu'il a failli le devenir. Tout le début de la *Maison du berger* donne cette impression. J'en ai rappelé deux strophes tout à l'heure, elles sont assez significatives, et l'on en peut citer d'autres, où se dessinent aussi cet amour pour la nature et une sorte de sympathie réciproque entre la nature et l'homme.

La Nature t'attend dans un silence austère
. . . .
sur les pâles ondes
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon.

Mais le mouvement s'arrête et le sentiment avorte. Vigny est un sensitif et un penseur, et il sent et il sait que la Nature ne l'aime pas, quoi qu'on en ait dit. Et lui, ce n'est pas surtout la Nature qu'il veut aimer, ou s'il l'aime c'est comme le lieu de l'amour humain, celui où il va conduire Éva, il l'aimera pour elle et par elle :

Que m'importe le jour? que m'importe le monde?
Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.

Viens donc! le ciel pour moi n'est plus qu'une auréole
Qui t'entoure d'azur, t'éclaire et te défend;
La montagne est ton temple....

Mais ce n'est pas assez. Et cette nature qui servait de cadre gracieux à la femme, devient maintenant une ennemie. C'est qu'au fond il la sait bien différente de nous, elle vit d'une vie qui n'est pas la nôtre, différente, donc indifférente, ou plutôt différente, donc hostile. Et c'est ainsi qu'il ne pense plus seulement à Éva, sa vision s'élargit, et la femme fait place à l'humanité entière; l'humanité passe dans la nature sans la toucher, sans l'émouvoir, son apparition et sa fin restent des choses presque ignorées d'elle.

Elle me dit : Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut ébranler le pied de ses acteurs.

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre
A côté des fourmis les populations...

On me dit une mère et je suis une tombe,
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.

Alors le poète se révolte. L'hostilité de l'homme l'avait jeté vers la nature, l'indifférence de la nature le rejette vers l'homme. Il sent sa solidarité avec ceux qui souffrent comme lui et que Dieu d'une part (*Le mont des oliviers*), la nature de l'autre abandonnent et ne veulent même pas connaître. Et c'est de la haine pour la nature qui lui emplit le cœur en même temps que de la pitié et de la sympathie pour ses frères en douleur.

C'est là ce que me dit sa voix triste et superbe,
Et dans mon cœur alors je la hais...

Et je dis à mes yeux qui lui trouvaient des charmes :
« Ailleurs tous nos regards, ailleurs toutes nos larmes,
Aimez ce que jamais on ne verra deux fois. »

Vivez, froide nature...
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Et, malgré tout, il y a encore une sorte de retour vers la fin de la pièce. Si Vigny repousse la nature divinisée, personnifiée, en une sorte de déesse étrangère et impassible, c'est dans la nature encore qu'il trouve le repos et le calme, et on le sent revenir, bien qu'il la juge « ingrate », à quelque tendresse pour elle :

Viens du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
Les grands pays muets longuement s'étendront.

Leconte de Lisle, qui fut aussi un pessimiste

dédaigneux, n'a parlé, autant qu'il m'en souvient, de la nature qu'avec respect et sympathie, et l'a décrite avec complaisance. Sa gloire n'est pas là d'ailleurs. Mais cela donne une idée de ce qu'aurait pu devenir la pensée de Vigny si elle avait été, à un moment donné, aiguillée sur une autre voie. Il va de soi que je ne parle ici que d'une orientation de l'esprit, non du genre de talent extrêmement différent de l'un à l'autre.

Pendant que Vigny se faisait ainsi une conception d'une Nature impitoyable et étrangère, d'autres au contraire revenaient à cette vieille idée de la nature bonne et accueillante à l'homme, sorte de providence laïcisée. Il suffit d'ailleurs ici de signaler ces conceptions diverses pour indiquer comment la nature peut intéresser l'homme. Il y trouve des conditions essentielles de sa vie, il y trouve aussi des obstacles. Alors, selon les circonstances, selon son tempérament, selon la nature et la portée de son intelligence, il la transforme en une sorte de divinité favorable, hostile ou indifférente. il l'adore ou la déteste.

Mais il est encore des hommes qui, au lieu d'aimer la nature pour sa signification métaphysique, l'aiment d'une sorte d'amour sensuel, pour les joies qu'elle apporte à tous leurs sens, pour sa beauté, son éclat, ses richesses et ses parfums. Il en est qui sont ainsi attirés vers la nature plus qu'ils ne sont repoussés par les hommes, et s'ils abandonnent quelque peu ceux-ci, ils ne le font pas exprès. Et ceux-là nous intéressent peut-être plus directement. Ils ne

paraissent aller vers la nature que poussés par une vocation d'artiste très spéciale, attirés par sa physionomie si nuancée et si changeante, si puissante aussi. Corot, par exemple, caractère équilibré, plutôt joyeux, point mécontent en somme, semble-t-il, des hommes ni de la vie. Il ne s'absorba pas dans la nature, d'ailleurs, resta humain : « C'est beau, disait-il un jour devant un site splendide au soleil couchant, mais saint Vincent de Paul est beau aussi, très beau, très beau ! » Et pourtant à sa mort l'amour qui avait conduit sa vie le ressaisissait encore. Épuisé, agité, « il tenait ses doigts placés autour de pinceaux imaginaires et murmurait d'une voix saccadée, hachée par la fièvre : « Vois-tu comme c'est beau ! Je n'ai jamais vu « d'aussi admirables paysages[1] ! » Courbet, enchanté de lui-même, vulgaire et puissant, aima la nature en peintre, et en poète aussi, d'un amour sensuel, à la fois subtil et brutal, surtout la nature de son pays. Quand il sortit de prison, après l'affaire de la Commune, comme un journaliste le visitait, il lui dit qu'il voudrait « prendre la terre des champs à poignées, la flairer, la baiser, la mordre, donner des tapes sur le ventre des arbres, jeter des pierres dans les trous d'eau, barboter à même le ruisseau, *manger, dévorer la nature*[2] ». Et Corot et Courbet et bien d'autres ont aimé la nature en peintres, mais ils

1. L. Roger-Milès, *Corot*.
2. Édouard Sarradin, *Le paysage dans l'œuvre de Courbet*, dans *Histoire du paysage en France*.

paraissent bien aussi l'avoir aimée, à leur façon, en poètes. Et nous pouvons voir, avec eux, ce que nous montrerait l'étude de toute personnalité un peu forte, la variété des combinaisons mentales qui peuvent produire un sentiment comme celui que nous désignons par ces mots : l'amour de la nature, et aussi la variété des formes que ce sentiment peut prendre et combien l'identité des mots recouvre de différences dans les réalités.

*
* *

Si donc l'amour de la nature et tout l'art qui se forme sur lui contient — comme d'ailleurs tout ce qui est bon — des éléments dangereux, ou suspects, il ne faut pas s'exagérer le péril. Assurément l'amour de la nature révèle une discordance entre l'individu et la société, il est une revanche du moi, et généralement une manifestation de l'individualisme irréductible que la société combat, limite, utilise sans le pouvoir détruire, une révolte du moi individuel contre le moi social. Mais l'individu et la société sont occupés sans cesse à profiter de leur mieux, chacun de ce que l'autre fait contre lui. L'individu a pu utiliser à son profit la morale et la religion qui sont d'origine et d'essence sociales et d'autre part la société s'est servie, pour son plus grand bien, de l'art qui est d'essence et d'origine individualistes.

Et si l'art du paysage trouve peut-être son origine et en tout cas certaines de ses conditions d'existence

dans un désaccord social, il est aussi favorisé par bien d'autres causes générales, individuelles ou sociales, qui ne se rattachent pas étroitement à ce désaccord ou même s'y opposent avec netteté. Il y a d'abord l'admiration des lignes, des couleurs, et de leur infinie variété et de leurs innombrables combinaisons, des spectacles de la nature considérés en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Il y a encore l'influence des amis, des groupes, des milieux; l'amour des champs, l'amour de la peinture de paysage peut devenir une sorte de lien entre lés individus, bien mieux une sorte de snobisme, c'est-à-dire une chose éminemment sociale. Il est ainsi fortifié par des combinaisons collectives qu'il fortifie à son tour. S'il est provoqué parfois par des sympathies, il peut aussi les exalter; les admirateurs des mêmes sites et des mêmes œuvres d'art sont à la fois des rivaux et des amis. Il établit des solidarités entre les artistes, et aussi entre les artistes et le public; il retentit en mille manières dans la vie sociale, il y fait naître, y développe et y facilite bien des organisations partielles dont le détail serait trop long et assez inutile.

D'un côté il aide à l'expansion du sentiment individuel, au développement du lyrisme intérieur, comme l'a dit M. J. de Gaultier dans une très intéressante étude [1], en en donnant de valables raisons, auxquelles je crois seulement qu'on peut en ajouter

1. J. de Gaultier, *Le lyrisme intérieur et la peinture de paysage. M. Auguste Pointelin*. Mercure de France, 1er septembre 1912.

quelques autres, en comprenant autrement, à plusieurs égards, le rôle de la nature dans la vie mentale de l'humanité. Ce n'est pas là, pour la société même, un effet négligeable. Elle a le plus grand intérêt à ce que les individus qu'elle unit et qu'elle enserre trouvent en dehors d'elle quelques satisfactions personnelles qui leur rendent la vie douce ou tout au moins supportable. Il lui faut laisser à ses prisonniers quelques récréations, surveillées sans doute, pour qu'ils puissent reprendre leur travail. L'art sous toutes ses formes si variées, depuis la rêverie jusqu'aux symphonies et aux tableaux, est peut-être une sorte de soupape sans laquelle la chaudière sociale éclaterait sous la pression des désirs inassouvis. D'un autre côté, par une contradiction inhérente à tout ce qui vit, l'art, et l'art du paysage comme les autres, unit les hommes en leur procurant, comme on l'a dit en y insistant trop, des perceptions, mais surtout des sentiments, des goûts semblables, en les faisant communier en quelque idéal dont le retentissement dans la vie pratique ne peut être calculé.

*
* *

Les raisons que nous avons d'aimer la nature peuvent déjà nous rendre précieux le tableau qui la remet sous nos yeux. C'est là un intérêt assez peu artistique, assez peu élevé, mais qu'il faut bien admettre comme réel.

En commençant ce travail je rappelais les origines magiques que l'on donne à la peinture ou à la sculpture, ces animaux tracés sur les parois des antiques cavernes, ces animaux désirés dont l'artiste espérait, par son travail, se faciliter la capture.

Eh bien! l'art, quoi que j'en aie dit, ne s'est pas séparé de la magie. Il peut plus que nous faciliter la possession de ce qu'il représente, il nous l'assure. Il nous donne la nature. Grâce à lui, nous pouvons retenir dans nos tristes demeures, dans nos villes sans air et souvent sans lumière, tous les rayonnements du soleil et tous les souffles de l'air, les ardeurs des midis et les splendeurs des soirs, les mélancolies du crépuscule et les promesses de l'aurore. Et toutes ces beautés si fugitives deviennent par lui éternelles. Le sourire de l'aube, vite effacé dans la nature, charme sur un tableau de longues générations.

L'art a cependant changé de nature depuis le temps où il était l'auxiliaire hypothétique des chasseurs. S'il peut encore encourager l'industrie et le commerce, c'est d'une autre manière. Il ne nous assure plus l'utilité des choses. Il ne nous conserve que le charme et la beauté, ces utilités supérieures dont la magie se souciait peu.

Mais nous n'avons considéré l'art, jusqu'ici, que comme reproduisant la nature et en fixant l'image. Et c'est là la moins haute de ses fonctions, tout au plus même pour lui un point de départ. Il s'y restreint si peu que je ne pourrais citer le nom d'un

artiste vraiment artiste qui ait borné là sinon ses prétentions, du moins son effort, car ceux mêmes qui n'ont voulu que reproduire la nature l'ont, en un sens, dépassée, d'un côté en lui imprimant la marque personnelle de leur tempérament, de l'autre par leur inspiration, par l'interprétation, par la poésie, par la pensée que le génie de l'homme apporte à la nature ou qu'il sait en dégager. Et c'est ce qu'il faut examiner maintenant.

CHAPITRE II

LES PROCÉDÉS DE L'ARTISTE ET L'INTERPRÉTATION PICTURALE DE LA NATURE

Un paysage n'est pas seulement le portrait d'un site, la reproduction de la nature. Il est cela, il est aussi autre chose, il est moins et il est plus.

Il est un portrait en ce sens qu'il ressemble toujours plus ou moins à la nature, comme les personnages d'un tableau d'histoire ou d'une peinture religieuse ressemblent toujours plus ou moins à des hommes ou à des femmes. Sans cela nous ne comprendrions rien, un tableau ne serait qu'un jeu de couleurs et de lignes.

Il est moins. Le peintre, pour nous rendre la nature, ne dispose que de moyens assez pauvres. Pour fixer sur une toile ou sur un panneau les mille nuances, les couleurs infiniment diverses de la nature, l'éclat aveuglant du soleil et la nuit sombre, le peintre ne dispose que de couleurs relativement ternes, souvent lourdes. Son tableau, qui ne saurait être éclairé directement par le soleil, qui n'est même pas fait pour rester en plein air, devra nous rendre, quand il sera plaqué contre un mur dans

une pièce toujours relativement sombre, parfois les champs ensoleillés de l'été, parfois un crépuscule, ou même une scène nocturne. De plus il faut que ses couleurs éternellement fixées nous fassent saisir la vie, le mouvement, la vibration continuelle de la nature, l'agitation des vagues et le frémissement des feuilles. Il faut qu'elles nous rendent la vie des couleurs réelles, leurs combinaisons et leurs réactions. Il faut encore que l'artiste nous suggère les qualités des choses qui ne sont point visibles, qu'il nous fasse sentir la fraîcheur du matin, la fluidité de l'eau, la dureté du roc, la fermeté du sol. Il peut même aller plus loin encore et donner une âme à la nature, exprimer avec ses pinceaux une conception de la vie et une conception du monde.

Pour cela, il faut qu'il s'écarte souvent de la nature. Il ne dispose pas des mêmes moyens qu'elle, et s'il voulait l'imiter, il lui resterait déplorablement inférieur. Supposez fixée avec ses lignes, son modelé, ses valeurs, ses couleurs, l'image d'un site tel que vous l'apercevez dans un miroir, supposez que sa luminosité reste la même quand vous tiendrez le miroir enfermé chez vous, vous aurez une reproduction avec laquelle aucun paysage peint ne pourra lutter. Je ne parle même pas de la ressemblance matérielle, mais de l'éclat, de la lumière, de la diversité des teintes et des traits, de la justesse des couleurs. Et pourtant vous aurez peut-être avec ce reflet éternisé un souvenir intéressant et précieux d'une excursion, vous n'aurez pas un tableau, et

aucun amateur ne prendrait votre reflet — sinon comme curiosité rare mais peu artistique — en échange d'un Rousseau ou d'un Corot. Le jardin même, avec ses vrais arbres, ses plantes réelles, ses eaux indubitables, ne devient une œuvre d'art qu'en s'écartant de la nature.

Le peintre suppléera donc par son habileté aux ressources qui lui manquent. Il ne rend jamais la nature, il n'en aura ni la puissance, ni l'inépuisable variété, ni la vie, ni le charme. S'il ne veut pas en rester à une distance vraiment humiliante, il lui faut s'écarter d'elle, et, par un autre chemin, la rejoindre, et parfois même la dépasser.

Les moyens qu'il emploie, il en est qui peuvent servir à tous les peintres, encore qu'il subsiste d'énormes inégalités entre eux selon la manière dont ils les emploient. Mais il en est, cependant, qui sont acquis, connus, qui sont des recettes de métier plutôt que des procédés artistiques. Si utiles, si nécessaires qu'ils soient, ils ne nous retiendront guère. Il faut par exemple qu'un peintre ait certaines notions précises sur les propriétés physiques et chimiques de ses couleurs ou tout au moins sur leurs résultats. Certaines couleurs, exposées à l'air, ternissent ou se transforment, — le bleu de Prusse, par exemple, a une fâcheuse réputation. Il en est qui sèchent mal ou pas du tout, comme le bitume, et employées inconsidérément compromettent l'éclat de la durée d'une œuvre. Il en est dont le mélange amène des réactions chimiques ruineuses pour la

beauté de la peinture, par exemple le vermillon (sulfure de mercure) et le blanc d'argent (carbonate de plomb). Mais nous n'avons pas à insister sur ces considérations.

Pour rendre la nature, il faut que l'artiste, en un sens, truque et triche. Il faut qu'il mente, il faut qu'il crée des conventions et qu'il nous les fasse accepter. Quelques-unes de ces conventions sont générales, s'imposent à tous. Par exemple nous admettons forcément qu'un tableau ne nous rende pas la vision binoculaire des objets. Encore peut-elle y être parfois indiquée. Nous admettons encore en certains cas des déformations systématiques de la perspective. Véronèse, dans les *Noces de Cana*, Titien dans l'*Assomption de la Vierge*, et d'autres en ont usé. Nous admettons encore volontiers qu'une couleur très lumineuse signifie la pleine clarté du soleil. On a tâché de préciser le rapport qui peut exister entre la lumière solaire et le clair de lune dans le monde réel d'une part, dans la peinture de l'autre. La différence est énorme et Helmholtz a, dans des conférences célèbres, analysé les moyens employés par les peintres pour créer en nous l'illusion[1]. Au fait ils la produisent suffisamment et nous imposent assez bien leurs procédés. Et de même nous acceptons aussi, nous avons au moins accepté et nous ne rejetons jamais absolument les conven-

1. Helmholtz, *L'optique et la peinture*. Cf. Vibert, *La science de la peinture*, 62-63.

tions du dessin, la ligne enserrant une figure, la ligne indiquant un modelé.

Il y a ainsi un fond de conventions nécessaires, plus ou moins admises par les artistes et par le public, qui se modifie parfois sans doute, mais ne se détruit jamais, et qui souvent ne s'aperçoit même pas. Tout art est conventionnel. Rien n'est plus artificiel que de vouloir avec une toile, des pâtes huileuses et des brosses, reproduire un paysage, si ce n'est de vouloir le faire avec des mots. Et la différence entre ces deux reproductions, si grande soit-elle, l'est bien moins qu'on ne le pense communément. Quand on renonce à quelques conventions, c'est pour en prendre d'autres. Comme celles-ci sont nouvelles, elles heurtent généralement le public qui, habitué aux autres, les prenait pour l'expression directe et pure de la vérité, et lui paraissent aussi extravagantes qu'elles peuvent paraître naturelles à l'artiste créateur, à la personnalité duquel elles sont ajustées, et qui s'imagine souvent avoir enfin pu rendre la nature telle qu'elle est. C'est un des rôles du génie de transformer les vieilles conventions, et non point de les supprimer, mais de les renouveler et, en en éliminant quelques-unes, d'en créer de nouvelles. Et celles-ci vont s'imposer à leur tour et feront loi jusqu'à ce qu'un nouveau génie oriente l'art dans une nouvelle direction.

*
* *

Mais précisément tout artiste doit avoir du génie. De fait, un artiste en a toujours un peu, quoique souvent beaucoup moins que nous ne voudrions, et sans doute qu'il ne voudrait lui-même. Je veux dire que chacun exprime dans ses œuvres une personnalité qui ne ressemble absolument à aucune autre. Chacun innove un peu, du moins chacun emploie à sa manière les procédés communs.

Les conventions générales, les procédés employés par tous nous donnent une sorte d'interprétation de la nature proprement humaine. Si nous la précisons un peu plus, si nous considérons tel ou tel ensemble de procédés, nous obtenons l'interprétation de la nature par tel siècle et tel pays, une interprétation italienne, hollandaise, française, une interprétation du XVe siècle, du XVIIe, ou du XIXe, ou bien l'interprétation de telle école : une interprétation vénitienne ou florentine, romantique, néo-classique, ou impressionniste. Ces interprétations diffèrent assez entre elles d'un siècle à l'autre, ou d'une école à l'autre, et elles restent dans l'intérieur d'une école, d'un pays ou d'un siècle assez semblables à elles-mêmes pour qu'un amateur, même médiocrement exercé, puisse en bien des cas situer un tableau dans son école, dans son siècle, dans son pays. En poussant plus loin encore, nous reconnaissons que chaque artiste a son tempérament propre, ses procédés, ses cou-

leurs, son modelé, ses motifs préférés, une quantité de caractéristiques individuelles, et nous distinguons, dans une même école, dans un même temps, dans un même pays, un Claude Monet d'un Sisley ou un Th. Rousseau d'un Jules Dupré. Et c'est par toutes ces interprétations qu'un paysage peint est beaucoup plus qu'une imitation de la nature.

C'est ainsi que chacun parle sa langue propre, se sert de son style personnel et a ses mots favoris, mais qu'il y a aussi une langue française et une langue anglaise, un français du XVIIe siècle et un français du XIXe, et, dans le même temps, le style du naturalisme qui voisine avec le style du symbolisme. Et nous ne confondons point pour cela le style des Goncourt et celui de Zola, la manière de Coppée avec celle de Leconte de Lisle. Et enfin il y a au-dessous de tout cela des familles de langues, qui se ressemblent plus entre elles qu'elles ne ressemblent aux autres, comme les langues indo-européennes ou les langues sémitiques, et aussi une linguistique générale, et certaines conventions du langage peuvent passer pour universelles.

Une explication très simple et fort inexacte, mais séduisante sans doute puisque bien des gens l'ont acceptée, ramène, en bien des cas au moins, la différence des manières à des différences de vision et nous ferait retourner ainsi à l'imitation exacte. Tel peintre voit bleu, tel autre voit jaune ou rouge, tel voit partout des lignes nettes, tel autre voit d'une manière plus vague et plus plane. Chacun peint

selon sa vue et ainsi s'expliquerait le coloris différent et, plus généralement, la manière, le rendu de chaque artiste.

Cette explication, à la regarder d'un peu près, est bien invraisemblable, on ne voit pas pourquoi l'artiste ne verrait pas les couleurs de sa palette selon la même interprétation que celles des autres objets. Elle paraît supposer, assez singulièrement, que les amateurs et le public voient communément les couleurs et les formes d'une façon uniforme et normale, mais que, parmi les artistes surtout, il y a quelques vues anormales qui se révèlent par leur faire personnel. Mais elle a contre elle des raisons très fortes. Beaucoup d'artistes commencent par peindre dans une gamme de couleurs, ou selon tels procédés, et passent ensuite à d'autres. Faut-il croire que leur vue s'est modifiée? Pissarro a débuté par des paysages dans la manière de Corot ou de Courbet, plus tard il a employé les procédés de l'impressionnisme, plus tard ceux du néo-impressionnisme, et il a changé encore vers la fin. Voyait-il sombre d'abord, et sa vue s'est-elle égayée ensuite? A-t-il vu la nature à une époque de sa vie sous forme de raies et de taches multicolores? Je ne suppose pas que personne le croie. Claude Monet, Lebourg ont changé de tonalité, de facture. Faut-il supposer que leur vision a changé ou qu'ils l'ont rendue autrement? Tel artiste contemporain peignait jadis des toiles très foncées, dans des harmonies grises ou brunes. Maintenant il répand les jaunes ardents, les

rouges intenses, les bleus vifs. A-t-il appris à discerner les couleurs? Faut-il croire que les uns voient la nature continue, tandis que pour d'autres elle est un conglomérat de pains à cacheter ou de virgules colorées et distinctes? En tout ceci il s'agit évidemment de procédés pour rendre la nature en l'interprétant, et non de visions différentes, mais d'impressions, de pensées, de procédés, de techniques variées. Il arrive aux peintres ce qui arrive aux littérateurs. Pour bien communiquer leur pensée, ils croient devoir employer des moyens qui l'exagèrent, parfois même la faussent un peu, et qui peut-être parfois la créent, qui, au moins, la rendent plus nette, plus forte, plus insinuante en la déformant. Les procédés des peintres sont assez analogues aux figures de rhétorique, ou plutôt à ces procédés de rhétorique que tout le monde emploie instinctivement ou par volonté.

D'ailleurs l'expérience a prononcé. Delbœuf, je crois, avait pourvu un peintre de lunettes colorées, et, l'ayant fait peindre, il avait obtenu des résultats contraires à l'opinion répandue. Paul Bert aussi expérimenta judicieusement. Un peintre aux yeux couverts de verres colorés devait copier des taches de couleurs diverses. Voyant les couleurs de sa palette à travers les mêmes verres que les taches, il reproduisit celles-ci assez exactement, avec un peu plus de difficulté que d'ordinaire. Il se trompait surtout quand il avait à reproduire la couleur même de ses verres dont les nuances étaient moins finement

appréciées ou la couleur complémentaire qui, naturellement, tournait au noir. Il semble donc qu'une anomalie de la vision telle qu'on la supposait produirait des effets tout autres que la prédominance de la couleur généralisée. Un peintre qui verrait rouge, par exemple, ne peindrait pas forcément tout en rouge, mais ne nuancerait pas très bien le rouge ni le vert[1].

Certes je suis persuadé que chacun de nous a sa manière personnelle de voir et aussi de ne pas voir. Mais cela ne se traduit pas comme on avait pu le croire. Et il existe aussi des anomalies de la vision. Elles peuvent être une gêne et Vibert raconte l'histoire d'un peintre daltonien qui, ne pouvant distinguer le vert du rouge, peignit une fois une figure académique de lutteur avec la couleur due aux épinards cuits. Il devint, paraît-il, un grand peintre tout de même, mais on ne dit pas qu'il ait apporté une nouvelle manière. Et il ne semble pas que des anomalies de la vision aient vraiment renouvelé l'art.

*
* *

Ce qui différencie les artistes plus que leur vision, c'est leur sensibilité, et surtout peut-être c'est la façon dont ils expriment non seulement ce qu'ils ont vu, mais ce qu'ils ont senti, ce qu'ils ont pensé à propos de ce qu'ils ont vu, la synthèse psychique qui

1. Voir le résumé des expériences de Paul Bert dans l'*Esthétique*, d'Eugène Véron, p. 272-274.

détermine et choisit les moyens d'expression et qui les englobe. Il peut arriver qu'un peintre, à force d'employer le même système de procédés, parvienne à se faire croire à lui-même qu'il voit vraiment, lui, la nature comme il la rend, mais il ne doit pas parvenir à nous le faire croire à nous, sauf peut-être en certains cas très spéciaux.

Je ne parlerai pas pour le moment des sentiments, des états d'âme, comme la tristesse, la douceur, l'hostilité, que le peintre peut faire transparaître en ses tableaux, ni des idées sur la nature, des idées exprimables en mots, qu'il peut également nous communiquer par son art. J'appelle seulement l'attention sur cette qualité nécessaire au peintre qui est d'interpréter la nature d'une manière personnelle par des taches de couleur posées sur le subjectile. Cette qualité très spéciale peut s'ennoblir par son association avec une haute pensée ou une sensibilité délicate, mais elle vaut par elle-même; un peintre ne peut se passer d'elle et elle suffit à faire un artiste.

Considérez d'une part un tableau de Diaz, par exemple, ou de Boudin, ou de Vollon, d'autre part regardez une œuvre de Ruysdaël, de Chintreuil, de Pointelin ou de Corot. Vous sentez bien dans ceux-ci quelque chose que vous chercheriez vainement dans les autres, l'émotion, la poésie pénétrante, mais vous sentez aussi que les autres sont de vrais artistes. Et si vous êtes amené à considérer, de ce point de vue, deux groupes de peintres, vous voyez

que ceux du premier groupe peuvent, en certains cas, s'élever aussi haut que ceux du second s'ils ont des qualités techniques supérieures, ce qui peut arriver. Pour mon compte je prends au moins autant de plaisir à certains paysages de Chintreuil qu'aux plus brillants tableaux de Diaz, mais je sais que peu d'amateurs actuellement hésiteraient entre un Diaz et un Chintreuil et qu'un bien plus petit nombre encore choisirait celui-ci.

D'autre part regardez un Diaz, regardez un Hobbema, regardez un Boudin. Vous avez la vision de trois mondes différents, et dans chacun vous sentez l'œuvre d'une personnalité originale. Le peintre n'a pas seulement traduit la nature, il l'a créée par ses moyens personnels. Ici nous remarquons un dessin net, aigu, précis, un peu tourmenté parfois, une couleur sûre, honnête, là un éclat singulier, des rayons de soleil qui, perçant l'épaisseur des feuillages, viennent plaquer sur un tronc blanc et sèment sur les gazons de resplendissantes taches lumineuses. Chez l'autre, c'est une harmonie discrète de noir et de gris, de couleurs un peu assourdies, relevées par quelques touches de rouge ou de vert, avec un ciel compliqué, nuancé, où les tons se fondent et s'opposent, où les jeux de la lumière dans les nuages sont sûrement et finement écrits, sans recherche excessive et sans effet violent, qui domine l'ensemble où une singulière entente des valeurs dispose chaque chose à son plan.

Ce sont là des manières très différentes de rendre

la nature, ou plutôt ce sont trois natures différentes créées par trois artistes qui ne se ressemblent guère. Et ces natures n'ont peut-être pas encore une âme, mais elles ont leur vie, autant que la vie peut se séparer de l'âme ; elles ont leur personnalité physique, je dirai presque physiologique, elles ont leurs formes, leurs couleurs, leurs rapports particuliers de teintes, de tons, de valeurs, de lignes et de formes. Chacune est un ensemble organique, un être, et même une sorte d'être que l'on apprend à discerner et que l'on reconnaît quand on en rencontre un exemplaire nouveau.

*
* *

Il y a bien des manières de créer, en partant du monde réel, un monde irréel et nouveau. L'artiste peut choisir, volontairement ou spontanément, dans la nature, un motif qui lui plaise, et le reproduire à l'infini, en le variant plus ou moins chaque fois. Il peut nous donner un monde où se concentre, où domine tel ou tel aspect de la nature vraie, telle heure ou telle saison. Il peut être frappé par telle ou telle qualité des choses et nous donner un monde surtout lumineux, un monde où la couleur l'emporte sur tout, un monde plutôt solide et dense. Et il paraîtra étrange aux esprits qui se méfient de l'abstraction ou qui peut-être n'aiment pas trop à creuser les questions, de dire que sa peinture sera une peinture abstraite, et pourtant elle le sera.

Il peut encore s'écarter systématiquement de la réalité, affectionner telle ou telle couleur plus ou moins éloignée de la couleur réelle des choses, se complaire aux oppositions brusques et les multiplier, s'enchanter de certaines harmonies polychromes ou au contraire ramener toute combinaison de couleur à une sorte de camaïeu. Il peut employer les touches larges et les épaisses coulées de pâtes, ou au contraire les traits déliés et les petits rehauts, il peut enfin trouver mille autres moyens de mettre son empreinte sur le monde qu'il crée, et combiner tous ces moyens en mille manières. Et par sa technique il arrive ainsi à se caractériser et à caractériser son univers.

Certaines caractéristiques restent assez simples et comme extérieures. Il est des peintres qui ne sortent guère des effets de nuit ou de crépuscule. A voir les tableaux de tel artiste on ne se douterait pas que le soleil ait jamais existé, son monde est uniformément lunaire et nocturne. Cazin a excellé dans le paysage crépusculaire. La douceur et l'harmonie de ses couleurs, le velouté de sa facture le prédestinaient en quelque sorte à nous créer un monde de clarté indécise et de mystérieuse intimité. Mais ici nous abordons un autre domaine, et je n'insiste pas. D'autres se sont fait une spécialité des effets de neige. Georges Michel se plaisait aux ciels tourmentés et menaçants surplombant des collines pelées où croissent quelques arbres.

Des peintres, même des écoles entières ont surtout

visé à rendre les effets lumineux, à nous donner l'aspect apparent des choses, en oubliant trop de nous suggérer la réalité tangible. D'autres au contraire, sans négliger la vision, ce qui serait par trop paradoxal chez un peintre et comme une gageure que certains ont un peu l'air d'avoir tentée récemment, mais sans la gagner, d'autres se sont attachés à rendre la solidité ferme et durable des choses. Ils nous donnent ainsi un monde moins incomplet, plus concret, mais ils sont bien obligés aussi de laisser de côté certains caractères, certains éléments du réel. Le monde de Th. Rousseau, par exemple, est un monde éclatant et vigoureux à la fois, des chênes d'une robustesse admirable y croissent sur un sol assez ferme pour les porter et les soutenir, les feuillages, les herbes affirment une vie intense non seulement par leur fermeté (qui peut aller parfois jusqu'à la dureté), mais aussi par leurs couleurs pleines, savoureuses et fortes, presque toujours délicates aussi et brillantes. On sent parfois dans ce monde la fraîcheur du printemps, on y aperçoit la brume légère qui s'élève des fleuves, mais cette fraîcheur, cette brume même sont précises et paraissent durables. On n'y rencontre guère la mollesse indécise des premiers feuillages, ni les troublantes langueurs de l'air, ni les nuances fuyantes et continuellement renouvelées des jeux de la lumière sur les objets. La subtilité même y est forte et s'impose plus qu'elle ne s'insinue. Le monde de Rousseau vit d'une vie sûre, sereine et brillante,

sans attendrissement, sans mollesse et sans équivoques. Harpignies aussi, avec moins d'éclat, a peint un monde d'arbres noueux et nerveux, de nature résistante, un monde austère et un peu sec, où la grâce manque souvent, où la force abonde, virile et sans défaillance, un monde solide et puissant, où la vie de la nature s'affirme et ne nous invite guère.

*
* *

D'autres artistes paraissent moins chercher dans la nature un moment, un effet, une qualité dominante que trouver en eux-mêmes, dans leur tempérament, dans leur sentiment, dans leur goût le caractère principal qui marquera leur œuvre. Et sans doute ils en ont pris dans la réalité l'idée et le modèle, mais ils ont transformé cette réalité choisie, au point d'en faire une sorte de propriété personnelle. Diaz s'est complu à faire chatoyer les couleurs, à leur donner des éclats d'agate ou de nacre, il aime les vives oppositions, la lumière irradiant des troncs argentés frappés par le soleil dans une forêt sombre.

D'autres ont mis à la nature une sorte de voile et ne la montrent jamais à découvert. Carrière traitait ses paysages comme ses figures, bien plus importantes d'ailleurs dans son œuvre. Il donne une nature qui s'ébauche, dont le charme s'indique sans se préciser, une nature qui arrive à la vie, qui se dégage à peine d'on ne sait quelle originelle indistinction. Madame Delvové-Carrière nous a offert avec la

même technique tout un monde de fleurs. Beaucoup de peintres aiment ainsi une sorte de lumière et la répandent dans leur univers, ou bien s'inspirent d'une compréhension spéciale du clair-obscur.

Rappelons simplement l'atmosphère dorée de Cuyp, le parti pris d'ombre et de lumière de Rembrandt, la clarté diffuse de Corot et la brume argentée dont il enveloppe si volontiers ses arbres.

Vous pouvez souvent reconnaître de loin un paysage de tel contemporain aux couleurs vives par lesquelles il rend la nature méridionale, tandis que tel autre la traduit en se rapprochant beaucoup plus de la monochromie, en noyant toutes les couleurs dans l'éclat du soleil, en faisant dominer dans ses toiles un blanc à peine teinté, qui malheureusement, selon les tableaux qui l'avoisinent, peut prendre un ton un peu blafard.

Un paysage de Renoir se reconnaît souvent d'emblée au chatoiement irrégulier des couleurs, à la lumière qu'on dirait décomposée par un prisme ; un paysage de Signac, à la lumière envahissante, aux couleurs pures et souvent vives, à la touche visible, relativement régulière. Jules Dupré et Paul Huet ont fait, en quelque sorte, comme on l'a dit, des « sonates de couleurs. » Ils se sont moins appliqués à reproduire exactement la nature qu'à la recréer par l'imagination, l'un en œuvres brillantes, d'harmonie forte et large, l'autre avec plus de subtilité peut-être, d'indécision et de rêverie. D'autres, comme Boudin, créent un monde d'une délicatesse fine,

ferme et précise, d'une harmonie sobre et discrète, relevée de quelques taches qui font ressortir la délicatesse de l'ensemble plutôt qu'elles n'en transforment le caractère. Jongkind, dans la maturité de son talent, se révèle par son dessin sommaire, nerveux, incisif, extraordinairement révélateur des formes, par ce que l'on a nommé ses « abréviations décisives », par sa couleur forte, intense, plutôt que vive et très variée. Il est souvent revenu aussi à certains sujets, aux clairs de lune sur des canaux, aux ciels chargés de nuages lourds, entre lesquels filtre une lumière nacrée. Un Suédois un peu oublié aujourd'hui, W. de Gegerfelt, mérite une place dans le voisinage de Jongkind et de Boudin. Il a peint, dans une manière qui s'apparente à la leur, des mers soulevées, des vues de ville, des effets de neige, et ses paysages aussi nous offrent une nature brillante, concentrée et ramassée en quelque sorte.

Il est impossible d'avoir regardé, même superficiellement, un certain nombre de tableaux du même peintre, s'il est personnel, sans être frappé par l'air de famille qui les unit : on les sent frères. Parfois peut-on tout d'abord confondre l'un d'eux avec un cousin. On arrive donc assez bien à se faire quelque chose comme une image générique des tableaux de tel ou tel peintre, et à conserver une sorte d'impression d'ensemble correspondant au monde qu'il a créé. Mais si l'on veut se rendre compte de cette impression, l'expliquer, l'analyser, même simplement la traduire, on se heurte à de grandes et parfois

insurmontables difficultés. Il est aisé de sentir, il est impossible d'expliquer ou même d'exprimer complètement dans tous les cas son impression. Ces éléments de l'ensemble sont trop nombreux, trop ténus, parfois les rapports qui les assemblent trop nombreux aussi et trop délicats pour être facilement discernés. Et l'impression d'ensemble est souvent, au moins en partie, incommunicable, parce qu'elle ne peut s'exprimer par des mots. Tout au plus peut-on sentir parfois si un autre l'éprouve à peu près comme nous, mais se servir des mots de la langue pour la communiquer à quelqu'un qui ne l'a pas eue déjà, qui n'est pas spécialement disposé à la ressentir, c'est souvent à peu près impossible. Il s'agit ici d'une impression très spéciale, comme celle que donne la musique, surtout la musique sans paroles. Il est aussi impossible, pour prendre un exemple plus humble, de faire sentir à quelqu'un la saveur spéciale d'un tableau, ou plus généralement de l'œuvre d'un peintre, que de donner une idée précise du bouquet d'un vin à un homme de sens obtus et qui ne l'a pas goûté.

Il est sûr que le dessin, la composition, la couleur, la facture, les rapports des tons, des teintes, les valeurs, l'idée et le sentiment aussi ont leur rôle dans la production de cette impression caractéristique d'ensemble, qui est pour nous la marque du monde créé par un artiste original. Et parfois il est possible de comprendre l'effet de telle ou telle qualité, de se l'expliquer et de le formuler même.

On peut arriver, en certains cas, après une analyse minutieuse, à comprendre la synthèse qui s'opère. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et il reste assez souvent dans l'impression caractéristique quelque chose d'incommunicable et qui ne peut même se traduire sûrement en mots.

*
* *

Voyons donc, en examinant un tableau, une fois l'impression d'ensemble reçue et sentie, si les couleurs sont pures ou rompues, ternes ou vives, si les teintes sont variées ou non, si elles s'opposent brutalement les unes aux autres ou si des nuances intermédiaires les unissent, comment les couleurs d'ombre et les couleurs de lumière sont mises en rapport, s'il y a une grande différence de luminosité entre les parties les plus éclairées et les points les plus sombres, comment sont distribuées les ombres et les lumières, si les formes sont nettes ou enveloppées, si le dessin est obtenu par des traits précis ou par le jeu de la lumière et des couleurs, si les détails sont multipliés ou réduits aux notes essentielles et significatives. Analysons les rapports des couleurs et voyons si elles sont subordonnées à une couleur dominante, et à laquelle, ou bien si elles sont dans un état voisin de l'anarchie, comment le peintre a rendu et réparti les valeurs, comment il cherche à ordonner ses masses, ses maisons, ses arbres, ses nuages, et s'il y met un ordre apparent.

Demandons-nous s'il pose les couleurs par des touches visibles ou s'il les fond dans une surface continue et lisse, s'il empâte certaines parties, et pourquoi, si sa couleur est épaisse ou mince, étalée par larges coulées ou mise discrètement par petites touches successives. Faisons encore beaucoup de remarques du même ordre, qui varieront selon les tableaux, et nous arriverons à saisir un peu ce qui fait la personnalité artistique d'un peintre, à voir comment il crée son monde. Je ne dis pas que nous comprendrons toujours pourquoi l'effet qui se produit est bien ce qu'il est et non pas autre. La synthèse n'est pas toujours bien claire, il reste bien souvent quelque chose que l'analyse ne peut nous expliquer, et c'est la synthèse même. La chimie nous dit comment l'eau est composée, et nous permet même d'en fabriquer — succès auquel n'aspire même pas l'analyse esthétique, encore qu'elle puisse avoir ses résultats pratiques —, mais elle ne nous explique pas comment il se fait que l'union de deux atomes d'hydrogène et d'un atome d'oxygène donne un liquide dont les propriétés rappellent si peu celles de ses éléments.

Malgré tout il y a des synthèses plus compréhensibles. Nous apercevons bien une liaison entre l'impression que nous donne par exemple la peinture de Courbet et les qualités de sa facture, entre ce monde solide, dense, un peu lourd parfois, parfois aussi heureusement nuancé, et la belle qualité de la pâte, la largeur et la sûreté de la facture, la richesse

de la couleur. On voit bien aussi comment la facture timide, parfois un peu gauche et insistante, de Chintreuil a donné un monde inquiet, mélancolique, discret et comme épeuré. On croit aussi comprendre comment le jeu des couleurs complémentaires, et la division du ton, pratiquée quelquefois par Delacroix, systématisée par Signac, peut donner, dans les cas de réussite, un monde où la lumière est plus subtile, plus vibrante, plus impérieuse. On conçoit que des empâtements généreux puissent faire croire à la solidité des objets, communiquer à la nature représentée une vie puissante et comme expansive. De même aussi l'opposition vive des couleurs, les différences manquées d'intensité de la lumière, une lumière éclatante avec des ombres poussées au bleu foncé, au violet, peuvent aider à faire vivre le monde de l'artiste d'une vie intense, débordante. Et ainsi de suite. A chaque ensemble de procédés techniques, de partis pris, de choix systématique dans les moyens employés correspond une apparence particulière du monde. Chaque artiste est ainsi conduit, par ses tendances naturelles d'abord, sa nature et son goût, mais aussi par l'instinct, la réflexion, l'étude qui l'amène à prendre tel ou tel parti, à employer telle ou telle technique, à créer un monde nouveau vivant d'une vie spéciale, et ne ressemblant que d'une façon abstraite à la nature vraie dont le peintre s'est inspiré.

Et il se peut bien que parfois le peintre soit entraîné par sa technique jusqu'à la création, au

lieu d'être conduit par son idée à sa technique. La parole a une part dans la création de la pensée. La technique du peintre peut avoir aussi une part dans la création de ce qu'on peut appeler la pensée pittoresque. Celle-ci s'objective peut-être d'abord quelquefois, et le peintre peut ne la connaître réellement que lorsqu'il l'a réalisée et ne savoir au juste ce qu'il voulait inconsciemment que lorsqu'il l'a fait. Cela est du moins fort vraisemblable.

*
* *

Si nous comparons le tableau à la nature, il me semble que trois mots résument à peu près les différences qui existent entre l'un et l'autre, et indiquent les procédés généraux par lesquels l'artiste s'assimile la nature, la fait sienne, et la pétrit à son image. Ce sont la simplification, la généralisation et la transformation.

La simplification suppose un choix fait dans la nature. L'artiste y démêle quelques caractères essentiels qui le frappent particulièrement, quelques objets, quelques couleurs, quelques formes, quelques lignes particulièrement significatives. Il les conserve, il écarte le reste. Cela est nécessaire au style. Et les naturalistes les plus convaincus n'ont pu s'en priver. Tous ont simplifié, écarté les détails. Cependant quelques-uns en ont gardé trop encore. Ils n'ont pas su se résigner aux sacrifices nécessaires, et les arbres les ont empêchés sinon de voir,

au moins de rendre la forêt. On peut voir au Luxembourg un grand et célèbre tableau de Rosa Bonheur, le *Labourage nivernais*, où les mottes de terre détachées par la charrue, avec les herbes qui poussaient sur elles, sont rendues avec un soin attendrissant. Cela est fort bien fait dans son genre, consciencieux, point désagréable à l'œil, correct et un peu mou. L'atmosphère ne manque pas tout à fait, mais le style est absent et n'est pas compensé par l'originalité assez faible de la technique. Rosa Bonheur n'a pas vraiment créé. Elle a à la fois trop minutieusement et trop incomplètement reproduit. Trop minutieusement, car elle nous donne beaucoup de détails sans signification; trop incomplètement, car elle n'a fait qu'affaiblir la nature en la reproduisant.

Simplifier, c'est généraliser. Éliminer les détails, c'est faire ressortir l'ensemble, le caractère général choisi par le peintre et plus ou moins transformé par lui, c'est donner de l'unité à l'œuvre par la prédominance de ce caractère, quel qu'il soit. Ce qui peut dominer, dans une toile, c'est un personnage, ou un objet caractéristique, un arbre, une vague, c'est une couleur, c'est la lumière, sous toutes ses formes et aussi toutes ses nuances, c'est encore la distribution des couleurs, ou des lumières.

Enfin simplifier et généraliser, c'est transformer et créer. L'artiste qui transforme forcément la nature en la reproduisant, puisqu'il n'a aucun moyen de la rendre telle qu'elle est, la transforme aussi par le choix qu'il y exerce et par sa généralisation. Il la

transforme encore par son imagination, qui, c'est entendu, a toujours son point de départ dans le réel, mais qui en sort, et s'ébat presque librement dans sa création. Ce n'est pas toujours dans le monde réel que l'artiste trouvera toute faite l'harmonie de son œuvre, ni le sens qu'elle prend. Les harmonies de couleur que nous donne la nature, le peintre ne peut guère les reproduire telles quelles, et lorsqu'il s'y acharne trop, il risque de nous donner des tableaux désagréables, aux couleurs aigres, criardes, désaccordées. Les peintres évitent volontiers certaines associations de couleurs qui sont très ordinaires dans la réalité : par exemple, le vert des arbres se détachant sur le bleu du ciel. Mais si l'artiste ne peut pas atteindre la nature, il peut la dépasser. L'harmonie somptueuse et puissante d'un Delacroix, l'harmonie nerveuse d'un Jongkind, l'harmonie caressante d'un Corot ne sont pas des choses tout à fait naturelles. Turner, Gustave Moreau, Ravier ont des teintes et des harmonies que la nature ne donne certainement pas comme eux et qui nous versent une joie particulière, bien différente de celle que nous prenons devant un paysage vrai, un effet qui reste bien au-dessous de la nature à certains égards, mais dont la poésie peut dépasser la nature.

L'artiste transforme encore la nature par sa raison, cette raison spéciale, plus ou moins consciente et réfléchie, qui fait subordonner les détails à l'ensemble, qui altère la nature pour la recom-

poser. C'est en somme une sorte d'opération rationnelle, quand on a pris son parti, de le suivre logiquement, d'écarter ce qui en sort, de tout faire converger vers l'effet voulu. Cet effet peut être très différent selon les cas. Il peut s'agir de répartir des ombres, ou des maisons, ou bien des lumières et des ombres, ou bien de faire dominer une couleur et d'y rattacher les autres. En tout cela une logique s'impose et règle l'œuvre. La « composition », en prenant le mot dans sa plus large signification, et sous toutes ses formes si diverses et situées, si je puis dire, dans des plans différents, est un des caractères de la création artistique[1]. Elle comprend aussi bien l'harmonie des couleurs, que la distribution des lumières ou l'ordonnance des masses.

Et l'on voit qu'il faut renoncer à l'idée de Taine qui voulait que l'art, comme la science, mais par un autre moyen, exprimât l'essence des choses, leurs caractères fondamentaux. Sans doute elle contient une part de vrai. Ce que l'artiste choisit, ce qu'il garde de la nature, c'est bien, ou plutôt ce peut être, en certains cas, un caractère essentiel et fondamental[2]. Et il n'y a pas à nier que l'œuvre, si elle est d'ailleurs faite par un bon artiste, en peut recevoir un intérêt supérieur. Mais ce que l'art nous montre surtout, c'est l'expression de l'esprit de l'artiste, de

1. Il est d'ailleurs à peu près universellement admis, sous différents noms.

2. Voir à ce sujet les exactes et fines analyses de M. Paul Souriau dans *l'Imagination de l'artiste*.

son observation, de son imagination, de ses tendances, de ses goûts, de son habileté. L'œuvre d'art est une chose individuelle; tandis que l'œuvre de science tend, en tant que purement scientifique, vers l'impersonnalité. Je sais bien qu'elle n'y arrive pas et qu'on pourrait soutenir, en prenant le contre-pied de Taine, qu'une œuvre scientifique est toujours à certains égards une œuvre d'art, où se concentrent et s'objectivent, en une portion de la nature, l'esprit et l'âme d'un savant. Et cela serait au moins aussi vrai. Mais l'œuvre d'art est personnelle par essence et par destination.

Et le vieil art magique commence à pâlir et à s'effacer devant la resplendissante magie de l'art. Impuissant — en un sens — dans la réalité, l'art est efficace dans le rêve. Il ne nous donne pas une nature qui se prête aux usages ordinaires de la vie, mais il nous ouvre des mondes que la nature seule fut impuissante à faire et ne connut jamais. Il nous donne la nature vue, transformée, recréée par l'homme, il nous montre à la fois la nature et l'âme humaine se pénétrant étroitement, s'unissant, se fondant dans une unité jusqu'alors inconnue.

Il peut aller plus loin encore.

CHAPITRE III

L'ÂME DES PAYSAGES

I

Un paysage peint peut donc nous plaire par sa ressemblance avec la nature, et nous l'aimerons aussi pour l'habileté du peintre, pour ses qualités d'exécutant, pour ce caractère indéfinissable qui nous fait parfois admirer au premier coup d'œil l'œuvre d'un maître dans un tableau dont nous n'avons pas encore discerné le sujet. Mais ce que nous devons étudier à présent, c'est la place que peut occuper, dans l'art du paysage, l'idée, l'idée générale déjà entrevue tout à l'heure, la pensée philosophique avec les sentiments qui l'accompagnent. C'est aussi le caractère expressif du paysage peint par lequel nous retrouvons dans un vallon ou dans une mer, dans un plateau aride ou dans un coin de parc, l'homme même, non plus la personnalité du peintre, mais l'humanité, une humanité enveloppée, diffuse, plus ou moins indiquée cependant, avec ou sans la volonté de l'artiste.

L'humanité, avec quelque chose aussi de plus abstrait, de plus élevé qu'elle, nous la retrouvons

dans la nature qui s'étend sous nos yeux et dans celle que le peintre reproduit ou qu'il crée sur son rectangle de bois ou de toile. Par là, la peinture de paysage, trop sacrifiée par les esthéticiens à la peinture d'histoire, volontiers exclue du « grand art », se relève et peut s'égaler à n'importe quel autre genre. Je ne suis pas de ceux qui croient à l'égalité des genres. Elle n'est pas plus réelle que l'égalité des œuvres ou que l'égalité des hommes. Mais si l'on établit des inégalités, il est bon qu'elles soient convenablement établies, et, d'autre part, l'inégalité des genres est parfois aggravée, mais parfois aussi plus ou moins exactement compensée par l'inégalité des artistes.

*
* *

J'exprimerai brièvement ce que je veux dire ici par cette formule : un paysage est une conception du monde — conception sentimentale et affective, conception intellectuelle ou philosophique, conception morale ou conception religieuse.

Il s'agit, bien entendu, du paysage peint, non du paysage naturel. Mais ce dernier nous intéresse aussi, quand ce ne serait que parce qu'il fournit au paysage peint sa matière, tout au moins son prétexte et son point de départ.

Souvent il lui donne bien davantage. Il lui suggère une âme, l'artiste la transforme ; il ajoute à la nature son génie lorsqu'il en a, il la déforme et la diminue

s'il en manque. Mais quelque chose d'analogue à ce qui sera dans l'œuvre d'art se trouve déjà dans la nature.

« Un paysage est un état de l'âme », disait Amiel dans une phrase bien connue, souvent répétée, assez souvent mal comprise. Pour en discerner le sens exact, il suffit de lire le passage qui la contient. « Paysage d'automne... Les feuilles tombaient de tous côtés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables... Je tenais la baguette magique et n'avais qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale. Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de la similitude dans chaque détail. La vraie pensée est plus vraie que la science parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra atteindre comme résultat[1]. »

Amiel exagère. Peut-être sans le vouloir, il a mieux assuré le sort de sa formule. En tout cas, il est manifeste que le paysage, à son avis, est, par lui-même, indépendamment de notre humeur à nous qui le regardons, une sorte d'émotion. Un jardin d'automne est une tristesse, fût-il contemplé par une gaîté.

Le mot d'Amiel est une métaphore. Aucune raison sérieuse ne nous amène à supposer que le paysage soit une émotion semblable aux nôtres, et

1. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, I, 55.

bien des raisons nous en détournent. Amiel ne s'est guère soucié de préciser sa pensée et la vérité qu'elle enferme. Il se tire d'affaire en parlant de l' « âme de la nature » qui est « devinée par le poète ». Et il n'est pas sans intérêt de remarquer que nous retrouvons ici, sous une forme bien différente, l'idée de Taine, que l'art, comme la science, nous révèle la nature essentielle des choses.

Mais qu'est-ce que cette « âme » ? C'est ce qui n'apparaît pas très nettement. Et pourtant le mot d'Amiel semble clair. Il est bien vrai qu'un paysage exprime, ainsi qu'une physionomie, tel ou tel état psychique ou organique. On m'entendra si je dis que la Bretagne est douce et triste, rêveuse et résignée ; que les collines des bords du Rhône en Provence sont nerveuses et d'une grâce un peu sèche et précise ; que certaines chaînes de calcaire jurassique dans les Basses Cévennes sont d'une âpreté sauvage, qu'il y a une austérité souriante dans certains vallons verdoyants, que la chaîne des Alpes vue de la terrasse qui s'étend devant la cathédrale de Berne est majestueuse, que la Normandie est grasse et la Camargue maigre ; qu'il y a des sites accueillants et des sites rébarbatifs, des sites sévères et des sites joyeux. On contestera peut-être mes impressions, mais alors on en proposera souvent d'autres, différentes mais de même portée. Et sur l'expression même d'un visage tout le monde ne s'accorde pas.

Animer la nature, c'est un procédé presque constant chez les poètes. S'ils en ont tant usé, c'est que

la nature s'y prête et que leurs lecteurs les comprenaient, sinon toujours, au moins souvent. Chateaubriand parlait du « grand secret de mélancolie » que la lune « aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers », et le bon sens un peu plat de Morellet n'a point prévalu contre la poésie. Chateaubriand encore comparait magnifiquement la campagne romaine, avec ses vieilles ruines, à un esprit dévasté où s'élève encore par intervalles quelque grande pensée. Hugo a dit :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et sûrs, ayant la forme âpre des citadelles.

Et Vigny :

La nature t'attend dans un silence austère.

Voici qui est plus compliqué :

La vieille volupté de rêver à la mort
Alentour de la mare endort l'âme des choses.
(STUART MERRIL.)

Et voici qui est moins clair peut-être, mais bien curieux aussi :

Son œil à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir bercé de souvenir!
(STÉPHANE MALLARMÉ.)

Et je rappellerai enfin la petite pièce de *Sagesse* où Verlaine donne une si étrange et subtile notation :

Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne,
Tant il fait doux par ce soir monotone
Où se dorlote un paysage lent.

Ces exemples, que je cite un peu au hasard de mes souvenirs, pourraient être indéfiniment multipliés. Cherchons-en plutôt le sens.

*
* *

Qu'est-ce, pour un paysage, qu'avoir tel ou tel caractère? Qu'est-ce, par exemple, qu'être triste ou gai? Est-ce qu'il révèle par ses apparences quelques traits d'une nature qui ressemble à la nôtre? Est-ce simplement qu'il existe des analogies entre ces apparences mêmes et quelques-uns de nos états d'âme? Est-ce, plus simplement encore, que certains paysages sont plus particulièrement aptes à nous faire éprouver telle impression d'horreur ou de gaîté et que nous leur attribuons l'état d'âme qu'ils évoquent en nous?

Les trois suppositions sont vraies, à mon avis. Elles s'appliquent sans doute à des cas différents, mais sans s'exclure avec rigueur, et elles ont pu parfois se combiner. En tout cas la troisième ne saurait, à elle seule, nous satisfaire. La vraie question serait précisément : pourquoi tel paysage est-il plus apte qu'un autre à nous suggérer telle ou telle impression? Et n'est-ce pas parce qu'il est, en lui-même, plus ou moins semblable à tel ou tel de nos états d'âme? C'est ainsi qu'un visage doux nous suggère de la douceur et un visage affligé de la tristesse. Le paysage agit en certains cas de pareille manière.

Les ressemblances de l'âme humaine avec la nature inanimée ne sont pas seulement impliquées par l'attribution poétique de nos sentiments aux choses, par l'anthropomorphisme des poètes. Elles le sont également, il faut bien le remarquer, par l'opération inverse, par notre tendance à exprimer des qualités morales ou vitales en les assimilant à certains faits naturels.

Nous comprenons tous ce que signifient des phrases banales comme : « un sourire éclaira — ou illumina — son visage », ou bien : « ses yeux lancèrent un éclair », bien que la chose soit moins commune que n'ont paru le croire beaucoup de romanciers. Mais qu'il se soit fondé une convention des « éclairs » du regard, éclairs annonçant une sorte de foudre métaphorique, cela ne nous est pas indifférent. Il convient aussi de rappeler ici ce que l'on entend par « voir rouge ». « Il a vu rouge », cela se dit d'un homme que la colère emporte à l'assassinat. Et dans cette image assez curieuse, mais bien usée, et qui rappelle la susceptibilité des taureaux et les expériences faites sur l'effet dynamogénique ou déprimant des couleurs, certaines personnes paraissent s'imaginer qu'elles trouvent une explication, ou même une excuse? Nous entendons mieux le « regard fané » donné par Verlaine à l'animal mourant. Et nous exprimons couramment des qualités humaines par des expressions telles que : « solide comme un chêne », « ferme comme un roc », « brave comme son épée », « perfide comme l'onde ». Ces deux der-

nières sont d'ailleurs d'une complexité particulière et laissent voir un singulier retour de sens.

*
* *

Entre l'âme humaine et les paysages, de saisissantes analogies s'avèrent. Elles sont dues à plusieurs causes qui se rattachent sans doute aux ressemblances essentielles unissant tout ce qui existe. Elles se rapportent aux différentes façons dont nous pouvons nous comporter avec eux selon leurs différentes qualités. Elles tiennent aussi aux impressions de dépression ou d'excitation, de tristesse ou de joie que nous recevons de la nature comme des êtres humains, sans en bien comprendre toujours la cause. Mais, sous tout cela, transparaissent, semble-t-il, des analogies abstraites, des identités partielles fondamentales et bien réelles. Un paysage n'a pas une « âme » se manifestant, comme la nôtre, par des souffrances conscientes et par des idées réfléchies. Son âme à lui est un ensemble de caractères généraux, de phénomènes, de fonctions qui varient d'un paysage à l'autre, mais qui expriment ou constituent la vie des choses, leur nature et leur destinée.

Un paysage est doux si ses parties se relient sans heurts brusques les unes aux autres, si les couleurs, point trop éclatantes, y varient assez peu et par des transitions peu sensibles. Pareillement une âme est douce quand les impressions, les désirs, les idées et les actes s'y enchaînent sans trouble, sans excessive

vivacité, sans violents contrastes, quand les passions n'y sont point exaspérées, quand tout s'y ordonne sans peine.

Et un paysage pourra paraître orgueilleux ou majestueux si de hautes montagnes y dominent la plaine, si des arbres élevés y étalent leur splendeur, si les forces naturelles s'y affirment puissamment et y établissent leur suprématie. Il sera terrible si ces forces s'y heurtent violemment, si la tempête y tord les arbres et y crispe les flots, lance les grandes vagues à l'assaut des rudes falaises escarpées. Il sera triste si la pauvreté du sol ou la salure de l'air empêche les plantes d'y prospérer, si la vie y languit, si les fleurs y avortent. Et sans doute ceci n'est pas absolu. Il faudrait discerner les nuances et distinguer les cas, mais le fait général demeure et nous suffit.

Ces aspects humains de la nature sont précisés par la manière dont nous pouvons nous comporter avec elle et, pour ainsi dire, par l'accueil qu'elle nous fait. Il est des assemblages de prairies, de bosquets, de collines qui nous invitent en quelque sorte à les parcourir. La douceur de leurs pentes, l'agrément de leurs ombrages, la grâce sinueuse de leurs ruisseaux nous y attirent. D'autres se révèlent hostiles. L'escarpement de leurs rochers en rend l'accès peu facile, leurs lignes sèches et heurtées, leur aspect rude, leurs buissons épineux, leur aridité, leur sol rocailleux nous rebutent. La promenade y prend des aspects de lutte et de conquête. Et de même il est des gens avenants et des gens distants et comme

escarpés, et nos impressions auprès d'eux sont du même genre.

*
* *

Tout un ensemble de faits naturels s'associe presque invinciblement à nos joies, à nos tristesses, à notre activité, à notre repos ou à nos rêveries. La nature et la vie sociale nous prédisposent à subir leur influence. L'ombre et la lumière, par exemple, en font partie. En général la lumière est plutôt excitante, l'ombre apaise. Le jour est pour l'activité, le travail; la nuit pour le repos, le sommeil. La chaleur modérée, le froid modéré sont excitants ou tonifiants, la chaleur et le froid excessifs assoupissent et tuent. Tous ces effets peuvent être avivés par des contrastes, affinés, atténués, transformés par des variations ou des complications de circonstances. De là, les effets d'un paysage nocturne ou d'un paysage de plein soleil, d'un paysage de neige et d'un paysage tropical, du clair de lune, de l'aurore et du crépuscule. Et non seulement les formes variables de notre activité de chaque jour se rattachent assez étroitement aux différentes manifestations de la lumière et de la chaleur, mais il en est de même de l'ensemble de notre vie. Le cours du soleil appelle l'idée du cours de la vie humaine, la nuit évoque la mort et l'aube fait songer à la naissance.

Les poètes nous ont transmis en l'enrichissant le

trésor des observations et des impressions humaines. Je rappelle seulement : *per amica silentia lunæ*, le « secret de mélancolie » de la lune, l'admirable quatrain de Hugo, où l'âme et la nature s'unissent si étroitement :

Buth songeait et Booz dormait. L'herbe était noire.
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement.
Une immense bonté tombait du firmament,
C'était l'heure paisible où les lions vont boire.

Et encore quelques-uns du *David* de R. Dumas, inspiré par le tableau de Gustave Moreau, où le roi vieilli rêve sur son trône, tandis que le soleil disparaît à l'horizon :

Mais alors, jeune et fier, je marchais dans l'Aurore,
Et les peuples voyaient, aux pieds de l'Éternel,
Comme un soleil levant monter sur Israël
Ma gloire où votre éclat resplendissait encore.

Le symbolisme des saisons ne s'accuse pas moins. Le printemps, l'été, l'automne, l'hiver ont un sens vital, un sens humain non moins qu'un sens astronomique. Et l'impression que nous en recevons est encore à la fois d'origine physique, d'origine physiologique, d'origine psychologique et sociale. Le printemps, le matin, la jeunesse et l'amour, l'été, le jour et la force de l'âge, l'automne, le crépuscule et la vieillesse, l'hiver, la nuit et la mort s'associent invinciblement [1]. Ici encore que de preuves les lit-

1. Remarquons en passant que les saisons sociales et poétiques ne correspondent pas absolument aux saisons astronomiques. On surprendrait beaucoup de gens, je crois, en leur disant qu'en

tératures apporteraient de ces impressions aussi vieilles sans doute que la sensibilité humaine! « O jeunesse, printemps de la vie; ô printemps, jeunesse de l'année! »

Au temps du gazouillis des feuilles, en avril,
La voix du divin Pan s'arme de folie
Et son souffle qui siffle en la flûte polie
Éveille les désirs du renouveau viril.

(STUART MERRIL.)

A l'heure où meurt l'amour, à l'heure où meurt l'automne.

(STUART MERRIL.)

Rappelons-nous encore le chant d'amour de Siegmund dans la *Walkyrie*. Les poètes ont tellement uni l'amour et le printemps que leur union est devenue aussi banale que celle des rimes *amour* et *jour*. Quelques réactions ont dû se produire contre les impressions communes. Et, tout naturellement d'ailleurs, l'exaltation de la vie qui réjouit l'homme sain peut dégoûter ou exaspérer le pessimiste, le malade, celui même qui trouve toujours quelque chose de vulgaire ou de pervers dans la joie, celui qui se sent toujours un peu hostile à la vie de ce monde.

Et le printemps et la verdure
Ont tant exaspéré mon cœur
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la nature.

(BAUDELAIRE.)

hiver les jours grandissent et qu'en été ils diminuent. Le mois de décembre paraît appartenir à l'hiver plus que le mois de mars, et septembre, c'est déjà l'automne, bien avant l'équinoxe.

Quand le vent automnal sonne le deuil des chênes,
Je sens en moi non le regret du clair été,
Mais l'ineffable horreur des floraisons prochaines.

(Ephraïm Mikhaël.)

Et les poètes nous disent aussi le charme pénétrant de l'automne, avivé par la vision de l'hiver prochain, la douceur des derniers beaux jours encore lumineux, la somptuosité des feuillages mourants :

L'automne souriait, les coteaux vers la plaine
Penchaient leurs bois charmants qui jaunissaient à peine.

(V. Hugo.)

Oui, dans ces jours d'automne où la nature expire,
A ses regards voilés je trouve plus d'attraits,
C'est l'adieu d'un ami, c'est le dernier sourire
Des lèvres que la mort va fermer pour jamais.

(Lamartine.)

Le parc bien clos s'emplit de paix et d'ombre lente :
Un vent grave a soufflé sur le naïf orgueil
Du lys et la candeur de la rose insolente,
Mais les arbres sont beaux comme des rois en deuil.

Encore un soir! Des voix éparses dans l'automne
Parlent de calme espoir et d'oubli ; l'on dirait
Qu'un verbe de pardon mystérieux résonne
Parmi les rameaux d'or de la riche forêt.

(Ephraïm Mikhaël.)

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise.

(Agrippa d'Aubigné.)

Ainsi triomphent tour à tour deux tendances indéracinables et opposées, l'élan, et la soif du repos, l'amour de la vie, et le désir, inconscient ou non, de la mort. Et toutes deux trouvent, dans la nature, des symboles de notre destinée et des occasions de se satisfaire au moyen de l'art.

C'est que la nature a, comme nous, sa mort et sa vie. Si la mort du soleil n'est qu'une métaphore, d'ailleurs nécessaire et impressionnante, la vie des plantes et des animaux, leurs amours (au sens essentiel du mot) et leur mort sont une réalité. Sans doute tous les végétaux ne meurent pas définitivement en hiver, tout au moins la plupart paraissent ne plus vivre. La nature abrite aussi et nourrit, contrarie parfois et fait avorter, dans les êtres qui la composent, les mêmes désirs fondamentaux qui agitent nos existences, qui les exaltent et les font déborder, qui y mettent un terme en se supprimant eux-mêmes. Qu'ils soient ici ou là un peu moins inconscients, un peu plus compliqués, cela n'a pas une importance énorme. L'identité foncière n'en subsiste pas moins. Si l'âme n'est que l'ensemble de nos énergies, la nature a une âme, ou plutôt autant d'âmes qu'elle contient d'êtres individuels, quels qu'ils soient. Cette âme, nous la sentons d'une manière confuse longtemps avant de connaître les analogies de la biologie animale et de la biologie végétale. Et c'est une fonction des poètes, des artistes, de nous la faire mieux sentir et mieux pénétrer, de nous faire retrouver dans la nature ce qui est aussi dans l'humanité. Ils n'auraient point accumulé tant de comparaisons et de métaphores si leurs lecteurs n'avaient été leurs complices. Et s'ils ont pu charmer les hommes, c'est que leurs chants, en même temps qu'ils entretenaient de chères et naturelles illusions dont on entend l'écho dans le

mot d'Amiel, reposaient sur un fond idéal de vérité abstraite et quelquefois de vérité scientifique [1].

*
* *

Un paysage peint peut donc être expressif. Non point sans doute de la même manière qu'un portrait, une tête de fantaisie, une réunion de personnages. Non point, on peut le croire, avec la même précision et la même minutie, mais peut-être l'artiste peut-il mettre à cette expression plus d'originalité, plus de finesse et d'indécise subtilité, et même plus de gran-

1. Cf. un chapitre de P. Souriau sur la beauté d'expression dans la nature dans *La beauté rationnelle* (Paris, F. Alcan). Souriau fait peut-être encore, malgré ses réserves, la part trop grande à l'anthropomorphisme, en disant qu'on peut attribuer à la plante, sans trop d'illusion, « un vague bien-être, de sourds malaises », et en admettant que nous pourrions bien avoir le droit d'aller plus loin. La même critique peut s'adresser, il me semble, au passage qu'il extrait du *Robert Burns* d'Auguste Angellier, passage beau d'ailleurs et très pénétrant : « Le sourire appartient bien à certains lieux, l'horreur à d'autres, et à d'autres la sérénité. Un paysage où toutes les plantes périssent et jaunissent, où les arbres souffrent, où toute vie est chétive, exténuée et malingre, est triste en soi sans qu'il soit besoin qu'un homme vienne y gémir. Un autre en tout est robuste et exubérant de sève, est un centre d'existences heureuses; il est gai comme une maison où tous se portent bien. » A mon avis, ce qui importe, c'est le fait même de l'organisation ou de la désorganisation, de l'accord ou de la lutte, de la vie et de la mort, de la prospérité et du déclin. Peu importe, pour le caractériser, qu'il soit senti par l'être lui-même qui le réalise. La mort d'un homme, même s'il n'a pas souffert, s'il n'a pas prévu cette mort, si elle l'a pris pendant son sommeil et sans qu'il s'en doute, peut être en elle-même un événement fort triste. De même le dépérissement d'un arbuste, la mort d'un chêne vigoureux, alors même qu'aucun fait de conscience ne les signale, simplement parce que l'un est un dépérissement et l'autre une mort. Il serait bon de s'habituer à

deur. L'expression sera parfois plus discrète et plus cachée, plus abstraite aussi certainement, mais par là elle devient aussi plus pure et comme idéalisée. Et s'il ne faut pas plus de génie à un artiste pour donner une âme à la nature que pour donner une âme à un personnage, il semble bien qu'il lui en faille autant et d'une espèce particulière, qui sera, sinon plus haute, du moins plus rare.

Comment arrivera-t-il à son but? Par des moyens artistiques, intellectuels, d'une part, et, de l'autre, par des moyens techniques. Il devra choisir son site, le transformer, en dégager les caractères essentiels

regarder le bonheur, le malheur, la gaîté, la tristesse, sous une forme objective et forcément abstraite, au moins quand on en traite scientifiquement, car il convient au contraire que les poètes ne se déshabituent point des métaphores et des personnifications exagérées et que tous nous puissions nous y plaire. Elles peuvent nous aider non seulement à mieux sentir, mais encore à mieux comprendre la nature.

En certains cas, l'interprétation anthropomorphique même très atténuée reste visiblement défectueuse. Une vieille falaise rongée peu à peu par la mer, cela est grandiose et triste. Cela est triste par les comparaisons évoquées, mais cela est triste en soi également. Pourtant ni la mer ni la falaise ne sentent, autant que nous en pouvons juger. Ce ne sont pas même des individus, des êtres organisés. Mais ici d'immenses forces sont en jeu et elles se contrarient. Ce que les unes ont fait et tendent à maintenir, d'autres tendent à le défaire. C'est cela qui nous donne l'impression du tragique et qui reste tragique, qu'un homme soit là pour le sentir et le penser, ou que le conflit des forces aveugles et muettes n'ait que des témoins aveugles et muets.

Rodin a signalé aussi l'interprétation du paysage, et ce qu'il en dit se rapproche de ce que dit Amiel, surtout du symbolisme religieux, et aussi de la conception du paysage interprété par chaque artiste selon son état d'âme. Voir : Rodin. *L'Art*, entretiens recueillis par Paul Gsell, p. 218-219.

qu'il veut rendre dominants, et sinon y introduire, du moins y développer, y concentrer l'âme qui fera de son tableau une œuvre vivante. D'autre part, la couleur éclatante ou sombre, monotone ou variée, pure ou rompue, la touche invisible ou affirmée, timide ou fougueuse, légère ou appuyée, la ligne précise et sèche ou le modelé large viendront concourir à l'expression, entrer dans l'harmonie, contribuer à faire vivre l'âme. Examinez la couleur, la touche, la ligne chez les grands paysagistes, vous les verrez concourir avec la composition, avec l'idée, pour rendre visible l'âme d'un paysage.

Le peintre, comme le musicien, mais avec des éléments tout différents, en s'adressant à la vue dans l'espace, au lieu de s'adresser dans le temps à l'ouïe, va composer une sorte d'âme qu'il amènera jusqu'à la nôtre, qui doit y pénétrer, l'envahir, se substituer à elle en partie. Un tableau est une sorte de symphonie de couleurs et de lignes, comme une symphonie est un tableau qui se déroule dans le temps. L'analogie des deux arts est affirmée par les tentatives qui les ont unis. L'art de Wagner, comme on l'a dit, consiste, d'un certain point de vue, à faire commenter un tableau par une symphonie. Un paysage naturel peut inspirer une mélodie, une combinaison d'accords, un fragment musical suggérera aussi l'idée d'une campagne riante ou d'une mer houleuse. La *Symphonie pastorale*, l'ouverture de *Guillaume Tell*, l'*Enchantement du Vendredi saint* et les *Murmures de la forêt*, l'Invocation à la nature de

la *Damnation de Faust*, *la Mer* de M. Claude Debussy, voilà des œuvres, bien différentes par ailleurs, qui illustrent suffisamment ce que j'indique. Malgré l'inévitable part d'illusion que comporte l'évocation de la nature par la musique qui suggère et n'imite que peu ou point, et même en partie à cause de ces illusions, le fait est significatif. Mais je n'ai pas à l'examiner ici plus longuement.

II

Après l'émotion, la pensée. Elles s'unissent toujours et l'analyse seule les sépare. Un paysage, ai-je dit, est une conception du monde. Il s'agit ici du paysage peint, mais le peintre ne fait que ce que fait le poète, ce que chacun fait à sa manière et selon ses forces. Il suffit, pour le comprendre, d'intellectualiser les émotions dont je parlais tout à l'heure. Un paysage d'automne, par exemple, proclame que la joie est éphémère, que la mort se hâte, il nous dit où aboutissent les bourgeons et les fleurs du printemps, les feuillages denses et les fruits de l'été. Un paysage de printemps nous parle au contraire de jeunesse toujours renaissante et d'éternelle floraison. En copiant de son mieux la nature, un bon artiste peut déjà nous émouvoir et nous faire penser. Il y parvient mieux encore par le parti pris de ses choix et ses déformations systématiques.

Par leur nature même et leurs qualités propres,

comme aussi par les associations que la vie sociale a depuis longtemps enracinées en nous, certaines choses, certains êtres prennent un sens, deviennent évocateurs d'idées. L'immensité de la mer, l'immensité des plaines, l'ascension rigide et sombre du sapin, la forte vieillesse du chêne, les dures falaises usées par le choc furieux ou par la caresse des vagues, l'éternelle et vaine agitation des flots, tout cela peut apparaître comme un symbole de vérités hautes et graves. Sous les roches, derrière les arbres, gnomes et nymphes vivent encore, mais ils se sont transformés, desséchés, ils ont pâli, ils ont perdu leur chair et leur sang, ils sont maintenant des idées, souvenirs encore vivants, chéris ou redoutés, des formes d'autrefois ou pensées abstraites, plus desséchées et plus pures. Et l'artiste, quand il est, parfois sans qu'il le veuille ou qu'il s'en doute, un penseur et un poète, nous les rend visibles et les amène sous nos yeux.

Chaque être manifeste des forces, des forces auxquelles l'homme est soumis comme le reste du monde, et dont l'inflexibilité, la puissance, l'indifférence ou l'utilité même lui inspirent des sentiments sur lesquels il ne se blase guère et des idées auxquelles il revient toujours. Au-dessus de tous les objets s'élève la nature elle-même, l'ensemble de ce qui est. Bonne, nourricière, créatrice, indifférente, menteuse, meurtrière, splendide, éternellement vieille, éternellement jeune, on l'a vue sous tous ces aspects.

Les idées qu'elle peut éveiller semblent d'ordre philosophique et surtout littéraire bien plutôt que d'ordre pittoresque. En effet les souvenirs de nos poètes se pressent dans la mémoire, et tout à l'heure déjà j'en ai indiqué quelques-uns :

Une terre au sol dur, âpre, avare, inclément.
(V. Hugo.)

On me dit une mère et je suis une tombe,
Mon hiver prend ma mort comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas nos adorations.
(A. de Vigny.)

Tombe, astre glorieux, source et flambeau du jour,
Ta gloire en nappe d'or coule par tes blessures,
Comme d'un sein puissant tombe un suprême amour.

Meurs donc, tu renaîtras, l'espérance en est sûre;
Mais qui rendra la vie, et la flamme, et la voix
Au cœur qui s'est brisé pour la dernière fois?
(Leconte de Lisle.)

Nature au front serein, comme vous oubliez
Et comme vous brisez, dans vos métamorphoses,
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés !
(V. Hugo.)

Il suffit peut-être de rappeler en bloc les poètes, les penseurs, les philosophes et les théologiens. Le panthéisme, certaines formes du matérialisme, des religions diverses, l'optimisme et le pessimisme peuvent, par la contemplation de la nature, se réjouir et s'exalter. Nos idées abstraites s'animent ainsi et prennent un corps. Comme la vue rappelle les idées et les fait plus vivantes en les montrant incarnées dans le concret, le peintre peut exprimer une philo-

sophie. Et, en effet, il est des peintures optimistes et des peintures pessimistes, des paysages épicuriens et des paysages stoïciens, il en est qui évoquent Rabelais, il en est qui font penser à Vigny, et nous le verrons peut-être mieux tout à l'heure.

*
* *

Voici un plaisir différent et d'ordre plus strictement pictural, mais encore abstrait, qui nous arrive par le paysage. Je veux parler de l'harmonie des lignes et des couleurs, de la composition, du balancement des masses. C'est un plaisir très esthétique et encore intellectuel.

Des traités techniques foisonnent en considérations sur l'art de composer, et spécialement sur la « pyramide ». A vrai dire, ni la composition au sens ordinaire du mot, ni surtout l'ordonnance pyramidale ne sont absolument nécessaires au paysagiste. Mais elles le servent en bien des cas. Ce qui est assez curieux, c'est que la nature, pour être belle, s'en passe peut-être moins facilement que l'art. Un site confus, discordant, monotone ou trop nu, nous choque ou nous laisse indifférents, s'il ne nous attache à lui par des souvenirs personnels et de vieilles impressions. Nous aimons un pays où de nombreux détails s'unissent en une ordonnance simple et facilement saisissable. Mais ce ne sont point les plus beaux paysages naturels qui inspirent les plus beaux tableaux.

Des sites insignifiants ou ingrats, arides, dépouillés, sans ordre peuvent se refléter en de très belles et très attachantes peintures. D'admirables paysages sont complètement dépourvus de composition, et il s'en faut qu'on rencontre toujours la pyramide ou le balancement des masses chez M. Pointelin, par exemple, ou chez les impressionnistes. Cependant la composition a bien servi certains artistes qui lui doivent une part de leur gloire.

Il existe des sites naturellement composés. Les lignes principales s'y dégagent harmonieusement, les couleurs s'y assemblent fort bien, certains objets y dominent : une montagne, un bouquet d'arbres, une ruine, quelque château ; les lignes secondaires et celle de l'horizon s'associent et se subordonnent aux leurs. Parfois aussi une impression de sublimité s'y dégage de quelque contraste : c'est un fleuve débordé qui noie les prés et baigne le tronc des arbres, c'est une mer furieuse soulevée contre une falaise impassible, ou submergeant et renversant une digue trop frêle. Et le peintre peut y trouver les principaux éléments et l'ordre même d'un tableau très bien construit.

Il arrive aussi qu'une impression d'unité différente sorte de l'absence même, dans un coin de la nature, de toute composition, de la monotonie, de la pauvreté du paysage. Un pays plat s'allongeant à perte de vue, comme la Hollande verte ou la Camargue grise, un coteau uniforme, pierreux, pelé, avec quelques herbes rares et rabougries, ne nous

donnent pas le plaisir esthétique de la composition. Ils sont souvent peu intéressants pour l'étranger, mais ce ne sont pas à ceux-là que s'attachent le moins ceux dont ils furent les amis d'enfance ou ceux qui savent, par une intuition rare, en comprendre le caractère et le sens. « Nous avons, dit Jules Boissière, parcouru une région immense où chaque site eût pu servir de décor et de cadre aux plus exquis poèmes d'amour; et cela n'émouvait aucun de nous comme le moindre mas de Provence, tapi entre deux cyprès effilant leur cime noire vers le ciel, en un coin de pays où la terre, véritable alluvion d'aïeux, fait partie intégrante de notre famille et de nous-même[1]. »

Parfois il y a quelque compassion, quelque miséricorde avec aussi, chez certains, quelque chose de malsain, une pointe de perversité, quand ce n'est pas du pur snobisme, dans le ragoût qu'on trouve à certains sites déguenillés. Cela rappelle la prédilection de quelques littérateurs et d'une partie du public pour les gueux et les criminels. La poésie de la Bièvre salie et corrompue, des champs sans herbes, où les seules fleurs sont des tessons de bouteille ou d'autres détritus rejetés par la vie de la ville, des ciels rayés par les cheminées d'usine, a

1. Jules Boissière : *Fumeurs d'opium*, p. 208. Boissière estime même que « les habitants des plus merveilleuses régions, les Hindous, les Malais, sont moins intimement attachés à leur pays, par toutes les fibres du cœur, que les indigènes des moins belles contrées de la terre ». Il convient toutefois de ne pas trop généraliser cette remarque. L'exemple des Suisses nous y engage.

tenté des poètes et des peintres. Sainte-Beuve s'en inspira jadis, Huysmans plus récemment, et Raffaelli l'a traduite avec beaucoup de précision, de finesse et de sympathie. L'unité ici est surtout une unité d'impression et de sentiment.

*
* *

C'est souvent par une longue pratique que nous arrivons à comprendre et plutôt encore à sentir intimement un paysage. Il en est surtout, semble-t-il, qui ne se livrent pas d'abord, ni tout d'un coup. Quand ils sont devenus de vieux amis, alors seulement ils nous disent tout ce qu'ils ont à nous dire. Nous avons vécu avec eux, nous les entendons. Et nous ne pensons pas toujours à réduire leur nature en une formule, nous croyons même n'y rien voir qui vaille d'être énoncé. Mais quand ils nous manquent, quand nous les comparons à d'autres, à de nouvelles connaissances, nous sentons bien les liens qui nous attachaient à eux et ce qui, intimement uni à nos souvenirs, à nos impressions d'enfance, ou d'âge mûr, mêlé au tissu de notre vie passée, faisait leur agrément pour nous, j'ose presque dire leur beauté. Et nous comprenons aussi en quoi ils diffèrent des autres et quel est leur caractère intime, le caractère qui ne se révèle pas au passant, qu'une visite superficielle ne peut faire aimer, qui se dévoile peu à peu quand nous avons longuement vécu, souffert et pensé près d'eux. La

conception que nous en avons se dégage parfois alors devant notre connaissance, mais, visible ou non, elle existait déjà.

« Pour peindre un pays, disait Courbet, il faut le connaître. » Et, en effet, il n'est pas rare qu'un peintre s'attache à une contrée et montre une évidente prédilection à nous en rendre l'apparence, et, sous l'apparence, le sens caché. L'artiste ne rend pas également bien tous les aspects de la nature. Et c'est, en partie au moins, parce qu'il ne les connaît pas tous également. Il en est qu'il n'arrive pas à traduire, et il en est sans doute dont il n'arrive pas à se faire une conception nette et profonde à la fois. C'est parce qu'il ne les a pas assez connus, et c'est aussi parce que sa nature personnelle, la qualité de son esprit et de sa sensibilité, la qualité de sa technique, lui rendent plus ou moins facile ou lui interdisent presque entièrement l'accès aux profondeurs de telle ou telle nature. Il y a comme une harmonie préétablie entre telle âme de peintre et telle contrée. Cela vient certainement, en bien des cas, de ce que l'artiste a longtemps vécu dans telle ou telle contrée. La terre nous forme un peu à son image. Il ne faut pourtant pas exagérer, comme on en eut naguère l'habitude, cette influence des objets qui nous environnent dans nos premières années, ni, comme on le ferait volontiers peut-être à présent, l'action de la famille et de sa longue adaptation à un pays, dont je ne conteste pas d'ailleurs la réalité. En un sens tout le monde ne naît pas dans sa vraie

patrie. Quoi qu'il en soit, Corot et l'Ile-de-France, même la partie septentrionale de la France en général, Daubigny et les bords de l'Oise, Pointelin et les plateaux du Jura, Cottet et la Bretagne nous donnent des exemples de ce genre d'harmonie.

Ce qui arrive, dans les meilleurs cas, c'est que l'artiste nous épargne l'apprentissage d'un pays. C'est même là un des signes les plus évidents de la supériorité du talent. En regardant certains portraits de Rembrandt on a l'impression d'avoir longtemps fréquenté l'original, d'avoir pénétré ses sentiments et ses idées, ses qualités et ses manies. Pareillement devant le paysage d'un maître, on pénètre l'âme d'un coin de terre, on s'y reconnaît et on s'y retrouve. L'artiste nous a évité une longue initiation. Il nous livre ce pays que nous aurions péniblement appris, il crée en nous ce sentiment et cette conception que le temps et l'expérience prolongée auraient pu faire germer, il sait nous rendre cher, nous rendre familier un site inconnu et parfois d'apparence ingrate. A la vérité, si nous voyons nous-même le pays réel que l'artiste a représenté, l'idée que nous nous en ferons, le sentiment que nous en éprouverons différeront par quelques caractères au moins du sentiment et de l'idée que l'artiste nous donne. Ce qu'il nous fait connaître, c'est moins la nature réelle et vraie que le monde créé ou du moins refait par lui, mais ce monde il nous l'ouvre et nous le donne dans son intimité profonde. Corot, Chintreuil, Pointelin,

Cottet, voilà des noms qui m'arrivent immédiatement si je veux illustrer tout cela.

*
* *

Le peintre, comme le poète, corrige la nature ou la crée. Il la corrige toujours. Il n'y a pas de peinture absolument réaliste. La photographie même ne l'est pas. Tout portrait, portrait d'homme ou de femme, de mer ou de prairie est une traduction. Le fait seul de tracer des lignes sur une toile et d'y étaler des couleurs suppose une invention provoquée par l'impuissance de l'artiste à rendre la vérité sans altération, due d'autre part à son génie.

Chateaubriand parle quelque part d'un croissant de lune qui se trouve dans le ciel tout justement pour l'empêcher de mentir en décrivant le lever du jour. N'eût-elle pas éclairé le ciel, il aurait encore illuminé le récit. Le procédé peut être blâmé si l'on prétend rapporter un fait réel, faire œuvre d'historien. Il s'impose quand on fait œuvre d'artiste.

Les formes sont extrêmement variées et d'importance très différente. Les traités spéciaux exposent des recettes, des trucs, quelques-uns assez puérils et qui nous intéressent ici parce qu'ils visent à transformer plus ou moins l'équilibre et par là, en certains cas, l'âme même du sujet représenté. Par exemple, il faut, dans un paysage, deux formes pyramidales d'inégale hauteur. Si l'une manque au site, on la crée. Un nuage placé à l'endroit convenable, une

fumée s'élevant au-dessus d'un toit et se dissipant dans l'air au point où sa présence n'est plus utile, viennent ainsi corriger une nature insuffisamment correcte. Et il est toujours facile de surélever une colline, de diminuer la hauteur d'un arbre, de supprimer ou d'ajouter une maison, une ruine lointaine, selon le besoin qu'on en a.

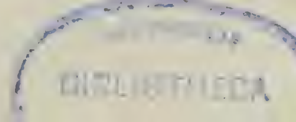
Il n'en est pas moins sûr qu'en modifiant les objets, en en supprimant, en en ajoutant aussi, l'artiste transforme l'ensemble et qu'il en complète l'expression, qu'il en achève le sens, si même il ne le fait naître. La nature est souvent confuse, éparse, les caractères principaux s'y dégagent mal. Alors l'artiste peut achever de donner à un site la noblesse, la grandeur, la tristesse, les qualités de l'âme qu'il y trouve à l'état indistinct, aussi bien qu'il peut lui donner par des modifications différentes et analogues, l'éclat, la fraîcheur et les qualités de la vie.

La composition, le balancement des masses, l'équilibre et la répartition des objets, une symétrie libre et pas trop simple, pas trop exacte, l'ordonnance des terrains, la profondeur de la perspective n'intéressent pas seulement l'intelligence. Le sentiment y est engagé aussi. La majesté, la noblesse, la grandeur, voilà des caractères qui s'y rapportent directement ; l'impression du sublime peut être aussi suggérée par certaines formes de composition. Un paysage bien ordonné est comme une âme humaine maîtresse d'elle-même, où les passions sont con-

tenues, où la raison domine, où la force de la vie se traduit, non par l'impétuosité, par l'emportement, mais par le calme et l'équilibre. Les paysages de Poussin ont ainsi une âme noble, fière, grave et sereine dans sa force.

Le soin de la composition peut conduire l'artiste à la grandeur. Mais si ce soin reste superficiel, s'il ne nous paraît ordonner que des apparences, l'artiste aura peut-être en vain un assez beau talent. Il laissera trop apparaître la fabrication, la convention, la recette. Il fera penser aux « discours français » imposés à notre adolescence, où triomphent des formes abstraites, régulières et prévues, excellent exercice d'écolier, je crois, mais qu'il ne faut pas prolonger durant sa vie entière. On ne perçoit plus qu'une forme rationnelle, mais vide et morte. C'est une des raisons pour lesquelles devant un tableau on regrette parfois les études d'après nature, plus vraies, plus vivantes, plus savoureuses. Et l'œuvre d'art prend quelquefois l'âme de ces gens graves et solennels chez qui l'on ne sent ni sentiment ni pensée.

Le triomphe de la composition artificielle nous déplaît maintenant dans notre école française du XVIIe siècle. Mais elle tient à un défaut que, sous une forme ou sous une autre, doivent présenter toutes les écoles. Il s'est formé au XVIIe siècle un poncif de noblesse, comme au XIXe, dans l'école de 1830, un poncif de rusticité, et comme il se forme dans l'école impressionniste un poncif de luminosité. Et l'on fait



de l'impressionnisme ou du néo-impressionnisme d'après des recettes précises, comme on faisait avant du paysage à la manière de Daubigny, ou autrefois du paysage historique.

*
* *

Le souci de l'ordonnance n'est qu'un des moyens de transfigurer la nature. Et tous ceux que nous avons déjà reconnus chez les peintres qui créent un monde nouveau, nous les retrouverons chez ceux qui lui donnent une âme.

La transformation ne porte pas seulement sur l'ordonnance, mais aussi sur la forme et sur la couleur. La forme est d'ailleurs encore une ordonnance, et l'on compose un arbre un peu comme l'ensemble d'un paysage, en supprimant des détails, en en conservant, en en rectifiant d'autres, pour donner à l'arbre le caractère qu'on lui souhaite. On transforme le ciel en faisant prédominer telle ou telle couleur, telle ou telle forme, tel parti pris d'éclairage, tel ou tel genre de couleurs ou tel ou tel genre de formes. L'artiste altère ainsi, avec une méthode qui peut être inconsciente, les couleurs et les formes pour créer un monde et lui insuffler une âme. Chacun, en créant son monde, lui donne ainsi une âme de tristesse ou de joie sereine, de grandeur ou de mélancolie, une âme somptueuse ou simple, tragique ou résignée. Et il suffira sans doute, pour rappeler des œuvres significatives, de citer pêle-

mêle Poussin et Claude, Turner, Corot, Delacroix, Gustave Doré, Lebourg, Roussel et Vuillard.

La simplification et la généralisation interviennent ici. J'en ai déjà suffisamment parlé pour n'avoir pas à beaucoup insister encore. Négliger beaucoup de détails pour mieux rendre les grands caractères de la nature, ses lignes dominantes, ses couleurs essentielles, cela est indispensable à tous. Mais ce procédé s'affirme très énergiquement chez certains peintres, tandis que d'autres, au contraire, nous frappent et généralement nous ennuient par leur souci de minutie et leur désir d'être complets. Ceux-ci sont généralement les moins expressifs, comme il est naturel. De plus, ces lignes et ces couleurs qu'on veut rendre prépondérantes sont bien souvent des lignes, partiellement au moins, introduites par l'artiste dans la nature, des couleurs que son imagination lui suggère plutôt que sa vision ne les lui impose.

Par là, l'artiste fait, ainsi que le savant, mais d'une tout autre manière, une œuvre d'abstraction et de généralisation. Il y ajoute cette transfiguration de la nature sans laquelle il ne serait qu'une manière de savant, et avec laquelle le savant ne serait qu'un artiste dévoyé. Et le peintre agit comme le poète ou le romancier. Molière, Balzac, Flaubert, Zola créent des types en nous montrant, chez un personnage, la prédominance d'un sentiment qui inspire tous ses actes, en éliminant presque tout ce qui ne se rattache pas à la tendance ou au groupe de tendances

qui dominent. C'est par un procédé analogue que le peintre nous fait connaître l'âme de sa nature. Lui aussi fait dominer telle forme, telle couleur, telle harmonie, et comme le romancier, s'il s'écarte des caractères dominants, c'est pour les souligner, ou les rendre plus vraisemblables, les marquer de réalité, en faire ressortir la valeur. Il y a ainsi beaucoup de peintres qui affectionnent une couleur et la rendent généralement dominante et choisissent, comme particulièrement expressive, une gamme de tons; d'autres se plaisent à certaines harmonies, à certaines oppositions, à certains jeux de nuances. Il est incontestable que le choix des couleurs et la façon de les associer, la distribution de la lumière, donne une expression particulière aux œuvres d'artistes comme Poussin, Ruysdaël, Delacroix, Pointelin ou Lebourg.

*
* *

Deux peintres installent leurs chevalets devant un même site. Leurs peintures ne se ressemblent pas. On y pourra reconnaître les mêmes arbres ou les mêmes rochers, mais le caractère, le sens de l'œuvre, l'impression suggérée sera différente et peut-être différera profondément. C'est que les deux artistes, s'ils n'ont pas « vu » très différemment la nature, l'ont différemment sentie, différemment comprise, différemment rendue. Chacun l'a interprétée et traduite dans le sens de sa personnalité, simplifiant à

sa façon, transformant, même inconsciemment, à sa guise. Et c'est en ce sens qu'un paysage peint est une conception du monde.

Conception d'un monde réel, conception d'un monde imaginaire et créé par l'artiste. Celui-ci mettra en évidence la fermeté du sol, la densité des feuillages touffus; cet autre comprendra le monde comme un ensemble d'apparences baignées dans une atmosphère lumineuse. Mais un autre encore créera un monde doux ou triste, ou bien un monde éclatant et resplendissant, qui n'existe que par lui. Je tâcherai de dire tout à l'heure comment quelques artistes, comment des écoles ont compris la nature et quelles conceptions du monde ils ont réalisées. Mais on voit bien d'emblée que le monde de Ruysdaël n'est pas celui d'Hobbema ou de Cuyp, que le monde d'Harpignies diffère profondément de celui de Turner ou de Gustave Moreau, que le monde de Pointelin est distinct du monde de Lebourg.

Par là, la peinture de paysage nous offre autre chose que le plaisir de l'œil, autre chose que le plaisir d'une belle exécution, qui d'ailleurs doit toujours être présent, autre chose que le plaisir naturel que nous donne un site intéressant, autre chose même qu'un sentiment humain de tristesse ou de joie, de vigueur ou de délicatesse, de rigueur ou de bonté. Elle peut nous apporter, en plus de tout cela, un plaisir d'ordre abstrait, poétique et philosophique à la fois, je dirai presque, en certains cas, d'ordre religieux, ce genre de plaisir qui accompagne les belles

idées générales et qui pourtant, ici, sort d'une vision concrète et ne saurait s'en dégager complètement. Et il semble que la peinture de paysage, trop dédaignée par les esthéticiens, peut arriver, par d'autres chemins et sur d'autres cimes, aussi haut que n'importe quel genre de peinture.

En quelque sens qu'on veuille entendre le « style », il peut s'y réaliser. Tout bon artiste a son « écriture » personnelle, ses associations favorites de lignes et de couleurs, sa façon personnelle de rendre la réalité, de la traduire ou de la créer, et il a aussi une technique particulière. Et par là il a donc un style.

Mais si l'on veut trouver dans le style l'expression d'un caractère général, d'une qualité abstraite, extraite des données de l'expérience ou de l'imagination concrète, épurée, concentrée, rendue visible à tous par les procédés spéciaux du peintre, qui ne voit que c'est, au fond, à peu près la même chose qu'on exige, et qu'il suffit, pour satisfaire à cette définition nouvelle, de regarder les résultats au lieu de s'attacher aux moyens? Styliser un paysage, ce sera donc en exprimer spécialement une qualité ou quelques qualités que le tempérament particulier d'un artiste lui fera choisir de préférence aux autres. Il les développera, les inventera au besoin, négligera, écartera ce qui pourrait leur nuire. Et le paysage pur ne le servira pas moins, pour cela, que le paysage historique. Le charme de Corot, le tragique de Ruysdaël, la sévère noblesse de Poussin, voilà

autant de styles, et voilà autant de conceptions différentes de la nature, autant d'idées senties et fixées sur le bois ou la toile[1].

*
* *

Je ne verrais donc rien d'excessif à dire qu'une tempête de Ruysdaël est d'un art aussi haut que les *Bergers d'Arcadie* de Poussin, et je ne parle que de la forme d'art sans discuter les mérites respectifs des œuvres. Il serait assez intéressant, pour préciser les idées, de comparer les figures et les paysages d'un même peintre, mais cela ne va pas sans difficultés, car un peintre ne montre pas d'ordinaire le même génie dans des genres très différents. La figure triompherait trop aisément avec les Italiens et le paysage avec Corot, dont les nymphes et même les « Madeleine » et les « Femme à la perle » restent inférieures à ses arbres, à ses eaux, à ses champs, encore que la vogue leur soit revenue, avec justice d'abord, et ensuite, je le crains, avec quelque exagération.

Mais *Dante et Virgile aux enfers* de Delacroix nous émeut autant par le milieu que par les personnages, et pareillement *Ulysse raillant Polyphème* de Turner. Et dans la *Bethsabée* de Gustave Moreau, c'est le jardin qui doit, il me semble, nous toucher le plus.

1. Pour la question générale du « style », voir Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Eug. Véron. *Esthétique*. Part. I, ch. VIII. Séailles. *Essai sur le génie dans l'art*. Ch. VI, p. 215 et suiv. (Paris, F. Alcan.) L. Juglar. *Le style dans les arts et sa signification historique*. Ch. III, IV et V.

La femme est jolie, mais un peu lourde, un peu gonflée aussi, ni voluptueuse, ni chaste, ni rien d'autre en particulier, ni même très vivante. Le roi David est trop éloigné pour être plus qu'une indication. Mais le parc touffu étale ses verdures mystérieuses et envahissantes, librement poussées, où volent d'étranges oiseaux rouges ou bleus. Et c'est lui qui donne un sens et une âme au tableau, c'est lui qui fait rêver de voluptés cachées et troublantes, de joies incertaines et menacées, vives et perverses, s'épanouissant dans la solitude[1].

Je dirais encore volontiers que le *Printemps* de Millet est plus expressif que ses *Glaneuses* et que son *Eglise de Gréville* est d'une piété supérieure à celle des personnages de l'*Angelus*, plus profonde et plus pénétrante. Je citerais aussi deux tableaux de M. Cottet que nous retrouverons tout à l'heure. Et surtout peut-être j'invoquerais le cas de Poussin. Poussin est de nos jours très glorieux. Peut-être a-t-on tendance à s'exagérer un peu son génie. Mais s'il mérite, comme je pense, d'être admiré, ce n'est pas tant pour ses figures, dont souvent les attitudes sont assez fâcheusement conventionnelles, ou l'expression outrée et grimaçante, que pour la noblesse, pour l'austère grandeur, pour la sévère tenue de ses paysages.

Charles Blanc, qui rabaisse à l'excès la peinture

1. Je suis mystérieux comme un jardin fermé,

dit le Salomon de Hugo, et l'expression de ce vers est très analogue à celle du tableau de Moreau.

Musée du Louvre.



Photo A. Giraudon.

J.-F. Millet. — *Le Printemps.*

de paysage, accorde trop à ce moyen de le relever qui consiste à y introduire l'homme ou à le laisser deviner tout près, comme dans la coulisse. Il y a là sans doute un élément d'intérêt, mais qui doit être employé avec une extrême discrétion. Sans cela, on retombe vite dans la sentimentalité banale, dans la littérature, dans la déclamation, dans le rébus. Je n'affirmerais pas que Millet ait toujours évité un ou deux de ces défauts. Le *Diogène* de Poussin reste plutôt indifférent, il n'ajoute à peu près rien à la nature qui l'entoure, mais il n'y gêne guère. En revanche les bergers d'Arcadie me sont franchement désagréables. Charles Blanc lui-même, estimant que Poussin avec eux a rencontré le sublime, est bien obligé de reconnaître qu'il ne l'atteint pas par les moyens spéciaux de la peinture. Et en effet, si nous ne pouvions, nous aussi, lire l'inscription, le tableau n'aurait guère de sens ni d'intérêt. Sans doute on en pourrait retrouver la signification : des jeunes gens près d'un tombeau, cela est facilement suggestif, mais ne se rattache peut-être pas à une forme d'art très haute.

*
* *

« Le paysage est un genre relativement moderne, et dont l'importance s'est tout récemment accrue. De grandes écoles l'ont ignoré ou ne s'en servaient que comme d'une sorte d'accessoire. Le paysage peut servir d'accompagnement plus ou moins heu-

reux, concourir à l'expression et la compléter; il n'empiète jamais sur le sujet et laisse toujours à la figure le rôle principal. Telle est du moins la doctrine admise par les maîtres de la Renaissance et pratiquée par eux avec les différences que comporte la diversité de leur génie[1]. »

Voilà une conception bien nette du paysage. Emprunté à la nature, puis transformé, stylisé, il sert à encadrer une figure, une scène religieuse, à en accentuer l'expression. Il y arrive, selon les intentions et l'habileté du peintre, soit par l'harmonie, soit par le contraste, comme un accompagnement musical arrive à faire valoir une mélodie. (Se rappeler, comme effet de contraste, l'exemple classique de la Sérénade de Don Juan.) Quelquefois aussi, le paysage garnit la toile simplement, sans donner un sens à la figure, mais en l'encadrant harmonieusement, en en détachant les lignes, en en faisant valoir les couleurs. Et il rappelle alors ces accompagnements des opéras italiens qui ont fait comparer à une immense guitare l'orchestre de certains compositeurs. La peinture de l'Ecole italienne, avec une valeur bien plus haute, n'est pas sans analogie avec les opéras de Rossini et de Verdi. Elle comporte, comme les airs qu'on y chante, une mélodie, un sujet principal bien délimité, assez précis et net, et un accompagnement qui le complète avec discrétion et qui peut arriver, en certains

1. Émile Michel, *Les maîtres du paysage*, p. 7.

cas, à nous intéresser par lui-même, mais sans passer au premier plan.

Et la peinture et la musique ont subi une transformation semblable. Je n'ose écrire une « évolution », car il ne me semble pas qu'on puisse employer ici ce mot avec précision. A la conception de la mélodie soutenue par quelques accords plaqués ou arpégés s'oppose la conception polyphonique. Ici chaque partie a plus de personnalité, plus de richesse. Aucune d'elles ne se subordonne sans cesse et systématiquement à toutes les autres. Mais tantôt l'une et tantôt l'autre se détache du groupe, s'isole, mène le chœur. Et surtout elles s'unissent toutes dans un ensemble où leur personnalité ne disparaît pas, mais se transforme, s'adoucit ou s'exalte, et se subordonne non point à telle ou telle partie, mais à l'harmonie générale. La vie musicale devient ainsi plus riche, plus souple et plus compliquée. Des combinaisons s'ébauchent et se dénouent sans cesse, reparaissent ensuite comme transformées par leurs contacts mutuels. Et l'œuvre vit, elle forme un ensemble animé et comme un esprit où tout frémit, se transforme, disparaît et revient sans jamais cesser de former un être organisé, un ensemble. On se fait une idée assez nette de la différence des deux genres, comme aussi de la plus grande variété possible du dernier, en comparant *le Trouvère* ou *la Traviata* à la cinquième symphonie de Beethoven, à *Tristan et Isolde*, à *Pelléas et Mélisande.*

Il me paraît que le paysage contemporain ressemble

plus à une polyphonie qu'à une mélodie accompagnée. Bien entendu j'examine ici la forme générale du genre, non la valeur des artistes qui l'ont traité. Et quelque valeur qu'aient à mes yeux beaucoup de nos paysagistes, je n'ai aucun désir de prétendre qu'ils aient dépassé Léonard ou Rembrandt. Il faut donc ajouter à ce que je dis beaucoup de « toutes choses égales d'ailleurs », des atténuations, des complications et des nuances.

Il n'en reste pas moins que, dans le paysage tel qu'on le comprend aujourd'hui, le sujet est plus large, souvent moins serré, d'une ordonnance moins précise et moins rigoureuse, d'un sens moins strictement défini que dans la peinture de personnages. L'effet est peut-être plus divers et plus riche, plus indécis aussi, mais plus vaste, plus complexe, peut-être plus aisément subtil et pénétrant.

Le paysage se passe même très bien de ce que l'on entend en général par un « sujet ». Non seulement l'homme peut n'y point figurer, mais aucun objet naturel n'y prend forcément une place prépondérante. Quelquefois un arbre ou un groupe d'arbres, une mare, un rocher, y font figure d'élément dominateur et de principal personnage, mais cela ne constitue par une ordonnance bien rigoureuse du sujet, et d'ailleurs on peut s'en passer. Voyez, par exemple, *le Coup de soleil* de Ruysdaël, la *Vue prise aux environs de Paris* de Louis-Gabriel Moreau, *l'Espace* de Chintreuil, et beaucoup de tableaux contemporains trop nombreux pour qu'il soit utile

d'en indiquer même quelques-uns. La composition y existe certainement, mais elle est d'un autre genre que dans la peinture de genre ou dans la peinture d'histoire. Je ne dis pas, d'ailleurs, que celles-ci ne puissent obtenir quelques effets de l'ordre que j'indique ici, je crois seulement qu'ils y sont moins heureux, et en quelque sorte moins naturels, moins appropriés au genre même.

*
* *

Par un renversement des rôles, il arrive parfois que l'homme devienne, dans le paysage, un simple accessoire. Et l'on reconnaîtra dans ce renversement le procédé qui valut déjà à Mozart le reproche de mettre « la statue à l'orchestre et le piédestal sur la scène ».

Chez Millet, le personnage domine souvent encore le paysage, et pourtant il ne s'en détache pas absolument, il fait presque bloc avec lui, la mélodie ne s'isole pas de l'accompagnement. Mais chez Corot, chez Chintreuil, chez Daubigny, chez Jongkind, chez Boudin, chez Pointelin, et chez les impressionnistes, l'homme, quand il se rencontre dans leurs paysages, n'y tient souvent que la place d'un élément sans grande importance. Il contribue à l'effet sans jouer un rôle prépondérant. Parfois il sert surtout à fournir l'occasion d'une teinte colorée qui relèvera la couleur un peu uniforme du tableau. Corot, par exemple, aime à couper ses verdures

par la tache rouge d'un bonnet. L'homme peut ainsi, presque sans qu'on s'en aperçoive, finir par disparaître entièrement et nous laisser seuls avec la nature.

Il est un cas assez curieux qui mérite d'être signalé à part. C'est celui où l'être animé ne sert guère qu'à personnifier, à rassembler, dans une sorte de symbole, le paysage qui l'entoure. Déjà certains personnages de Millet peuvent en donner l'impression. Ils sont là pour préciser l'effet, pour faciliter la compréhension du tableau. On en relèverait des exemples chez Chintreuil, chez Corot, chez Pointelin, chez le Sidaner. Mais le sens du procédé s'affirme plus nettement encore quand le personnage, au lieu d'être pris dans le réel, est une création de l'imagination, quand le peintre l'invente, ou, le prenant dans quelque tradition, le transporte dans un paysage qui se réfléchit et se concentre en lui.

Je ne sais si G. Moreau a créé son parc pour sa Bethsabée. Je crains qu'il l'ait fait, et je préférerais croire qu'il a créé Bethsabée pour le parc, afin de diriger, de préciser les sentiments et les images évoqués par le site. Et j'aimerais mieux, je crois, que Corot n'eût pas peuplé de nymphes quelques-uns de ses tableaux; mais ce qui peut les rendre acceptables, c'est que leur grâce légère, leur gaîté douce, semblent une émanation de la nature fraîche et si caressante qu'inventa Corot et qu'il leur donne pour logis. Les personnages mythologiques dont K.-X. Roussel peuple ses harmonieuses visions de

pays nobles et décoratifs, aux teintes douces et d'accord riche et discret à la fois, s'accordent encore mieux avec l'ensemble de l'œuvre. Ainsi le personnage est devenu une sorte de produit, une émanation de la nature. Le chant, pour reprendre notre comparaison, sort à présent de la polyphonie même, il ne sert qu'à la condenser, à l'exprimer, à y introduire un ordre et un sens plus précis, sans prétendre à la dominer, et même en se subordonnant à elle. Et je maintiens d'autant plus volontiers cette comparaison qu'après m'en être servi j'ai eu le plaisir de retrouver dans Berlioz une indication tout à fait analogue à celle que je viens de donner pour la peinture et se rapportant à une œuvre célèbre de Beethoven, la sonate pour piano en ut dièse mineur. « La main gauche, dit Berlioz, étale doucement de larges accords d'un caractère solennellement triste, et dont la durée permet aux vibrations du piano de s'éteindre graduellement sur chacun d'eux; au-dessus les doigts inférieurs de la main droite arpègent un dessin d'accompagnement obstiné dont la forme ne varie pas depuis la première mesure jusqu'à la dernière, pendant que les autres doigts font entendre une sorte de lamentation, *efflorescence mélodique de cette sombre harmonie*[1]. » Le rapport de la mélodie à l'harmonie est ici le même que le rapport du personnage au paysage dans les tableaux que je signalais tout à l'heure, et les analogies pro-

1. Berlioz, *A travers chants*, pp. 65-66. Les derniers mots ne sont pas en italique dans le texte.

fondes des deux grands arts sont ici bien visibles.

On rend ainsi à la figure, non point sa prépondérance, mais une plus grande importance. Seulement elle ne la tire pas d'elle-même, elle l'acquiert par le paysage, elle ne s'élève qu'en se subordonnant, et c'est ainsi qu'elle peut participer à la profonde harmonie qui se symbolise par elle. D'ailleurs, si le procédé est bon, il n'est nullement nécessaire. Je ne crois pas que les paysages de Corot y aient sensiblement gagné. Il a peut-être mieux enrichi ceux de Roussel et aussi ceux de René Ménard. Beaucoup de peintres s'en sont ordinairement ou presque toujours passés sans aucun dommage. Il me paraît convenir surtout au genre symbolique ou au genre décoratif.

III

Si la peinture de paysage atteint à la poésie humaine, à la poésie philosophique, au style, au « grand art » (et il est bon de conserver cette expression), tous les genres de peinture peuvent-ils y prétendre aussi, et, par exemple, la nature morte?

Le cas n'est vraiment pas le même. Les objets inanimés que reproduit en ce cas le peintre n'ont nullement une vie semblable à celle des bois et des champs. Ils sont à la fois beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'homme, trop près et trop loin. Trop loin, car ils ne le rappellent en rien par leur nature propre; trop près, car ils l'évoquent par

allusion parce que c'est l'homme qui les a fabriqués, préparés, maniés. Ils ne vivent pas, ils sont un produit de la vie humaine. Ces deux raisons les condamnent à un rôle forcément secondaire en art.

Ils peuvent valoir picturalement par leurs qualités apparentes : la solidité, la fragilité, la grâce des lignes, l'éclat. Ces qualités ne nous font pas penser ni sentir profondément, mais elles peuvent amuser l'œil. De plus elles se prêtent à la manifestation de l'habileté du peintre, elles s'y prêtent en un sens d'autant mieux que les qualités techniques y deviennent, en général, la grande affaire, et que les peintres de nature morte ne tâchent guère, en général, de dépasser la réalité que de ce côté-là. Il en est qui arrivent à une éclatante virtuosité. Antoine Vollon, dans ses natures mortes, est même un poète, si l'on veut, un poète dans le genre de Th. Gautier, si l'on pense à quelques pièces d'*Émaux et Camées* (dont le titre est bien « nature morte »), avec moins de sentiment et de pensée encore; ou de Leconte de Lisle dans ses poésies purement descriptives, un poète par le rendu, par la facture, par la richesse éclatante ou discrète de la couleur, par la maîtrise de l'exécution.

La nature morte peut valoir encore par l'évocation de la vie humaine. Mais elle ne se hausse péniblement ainsi vers la poésie que par des allusions trop indirectes, trop extérieures, trop visibles, trop voulues. L'effet reste plutôt littéraire que vraiment pictural. L'émotion que peut donner une hache san-

glante posée près d'un billot rougi est trop artificielle. Il n'y a rien là qui ressemble à la vie propre des champs et des bois telle que nous la fait sentir un beau paysage. Ce n'est pas la nature propre des choses qui est en jeu, c'est une sorte d'accident qui n'intéresse que la superficie et l'apparence. Ce genre d'allusion a pourtant été recommandé dans des traités techniques. Je ne pense pas qu'un artiste gagne beaucoup à l'employer, j'entends au point de vue de l'art. Des marrons d'Inde dans un seau posé par terre, à côté une petite pelle de bois, j'ai vu ce tableau. Évidemment on pense qu'un enfant jouait là tout à l'heure. Et chacun sait que l'idée d'un enfant est attendrissante par elle-même. Si l'imagination s'échauffe, on peut bien supposer qu'il a été enlevé, volé, assassiné, écrasé par une automobile, et le tragique apparaît... Cette occasion de rêver à des faits divers n'a rien de très artistique.

Pourtant n'allons pas trop loin. Chardin a pu, sans sortir de l'art, donner une âme à ses natures mortes. Une âme bourgeoise et paisible, honnête, modeste et confortable. Et comme il arrive à son effet par des qualités de métier très hautes, par sa couleur douce, un peu éteinte et comme attendrie, par son modelé très sûr sans raideur et sans sécheresse, par l'harmonie discrète de l'ensemble, comme son œuvre dégage une expression pénétrante d'intimité recueillie, comme il paraît y avoir traduit son âme aussi, cela lui donne une place à part. On peut rêver un peu devant la brioche et le flacon de vin de

la salle Lacaze. Chardin fut un poète aussi, un poète supérieur à Coppée, très habile ouvrier, mais de sensibilité peut-être moins profonde et plus mêlée de retours, — un poète à peu près au niveau du Victor Hugo des *Pauvres gens*, avec des différences qu'il serait superflu de détailler.

Les fleurs, les animaux amènent de semblables remarques. Un bouquet peut évidemment éveiller des impressions de grâce frêle, de vie brisée, ou bien de fraîcheur éclatante et de richesse épanouie, ou bien encore de charme subtil et mystérieux. Diaz, Fantin Latour, Odilon Redon ont fait avec les fleurs de la vraie poésie. Mais les effets à en tirer sont forcément un peu courts et restreints, pas très variés. Les animaux peuvent certainement être des occasions d'évoquer des sentiments ou des idées. Mais, comme les sujets de nature morte, quoique pour d'autres raisons et d'une autre manière, ils sont à la fois trop loin et trop près de nous. Ils ne nous ressemblent pas assez pour que nous retrouvions en eux ce qui nous intéresse le plus dans l'être humain, ils nous ressemblent trop et avec trop de précision pour l'évoquer indirectement sans heurt, pour garder la poésie haute, lointainement évocatrice, large et pénétrante du paysage. Les lions et les tigres de Delacroix, et, dans un art différent, les animaux de Barye semblent donner à peu près tout ce qu'on peut espérer.

Les genres secondaires de peinture méritent assurément d'être considérés comme autre chose qu'un

simple exercice, et une occasion d'apprentissage. Peut-être aussi faut-il admettre qu'un génie imprévu puisse en tirer quelque jour des effets nouveaux. Il semble en tout cas que cela doive rester une exception précieuse, curieuse et un peu inquiétante.

*
* *

Le paysage a toujours trouvé des incrédules. Michel-Ange lui fut très sévère jadis. Mais en somme il ne pouvait que juger sur des témoignages insuffisants un art qui n'était pas le sien. Si grand artiste qu'il fût par ailleurs, il est permis de ne pas être de son opinion sur ce point. De nos jours encore M. Péladan, esthéticien intéressant que je lis toujours avec plaisir et dont j'admire la foi artistique sans partager toujours son goût et ses opinions, persiste à tenir le paysage pour un genre inférieur et à se montrer fort hostile même aux premiers impressionnistes. Il honore cependant le paysage de style, à la Poussin, et l'accueillait même, si je ne me trompe, aux salons de la Rose-Croix. Je voudrais avoir montré que le style, l'âme, la poésie ne relèvent pas seulement le paysage historique classique, mais aussi le paysage de Corot et le paysage de Pointelin, et celui de Cottet, et celui de Lebourg, et ceux d'autres grands artistes qui se sont inspirés de la nature pour l'humaniser autrement que par l'évocation directe de l'homme, pour dégager son âme ou pour la créer, pour la dépasser, en somme, d'une

manière ou de l'autre et dans différentes directions.

Et je reviens encore à la magie de l'art et je la vois s'affirmer, se préciser, s'étendre de plus en plus. L'homme naïf qui dans les grottes de l'époque magdalénienne sculptait le renne pour s'en assurer la capture est bien dépassé. Nos artistes nous ont donné des biens plus précieux que le butin de la chasse. Ils nous ont rendu la nature, ils nous ont fait participer à sa vie, ils nous ont ouvert son âme exquise et puissante, ils nous y ont fait pénétrer. Et dans cette âme nous avons retrouvé la nôtre, avec ses joies et ses tristesses, ses aspirations et ses craintes, et nous y avons aussi découvert, enveloppées dans une forme transparente et séduisante, nos idées les plus hautes et les plus vastes. Ce sont des mondes nouveaux qu'ils nous ont révélés, et par delà l'âme de la nature et par delà l'âme humaine nous y trouvons encore peut-être quelque chose qui les dépasse, une vie plus universelle, moins précise et plus large.

DEUXIÈME PARTIE

LES RÉALISATIONS

CHAPITRE I

QUELQUES MONDES

Je voudrais maintenant appuyer sur des faits plus nombreux les considérations abstraites qui précèdent : cela permettra peut-être d'en développer quelques-unes, et après avoir indiqué, avec quelques exemples, ce que l'art peut faire, il convient de rappeler ce qu'il a réellement fait, non point tout ce qu'il a fait dans le genre qui nous intéresse, mais quelques parties significatives de son œuvre. Il n'est nullement question de faire ici une histoire ou un exposé de l'art du paysage, mais simplement de montrer quelques-uns des cas où l'art a prouvé cette sorte de magie évocatrice et créatrice que je viens d'analyser. Pour cela, je m'adresserai à des artistes d'écoles et d'époques diverses, surtout aux modernes et aux contemporains ; nous les entendons, en général, plus spontanément, nous sentons et nous pensons plus exactement comme eux. Et cela sans doute n'est pas

toujours vrai, il s'en faut, mais cela est vrai bien souvent. Et j'ai surtout à présenter cette raison valable, que le paysage est un art moderne et que, depuis près de cent ans, il a eu chez nous un singulier épanouissement. Il a inspiré de nombreux artistes et suscité quelques belles écoles.

Tout d'abord, écoutons ce que disent quelques tableaux, tâchons de bien voir et de pénétrer les mondes différents qu'ils ouvrent à notre sensibilité et à notre intelligence.

*
* *

J. RUYSDÄEL

Une tempête sur le bord des digues de Hollande.

Un grand ciel sinistre et plombé, où s'amoncellent d'épais nuages noirs et lourds, laissant entre eux une éclaircie. Sous ce ciel une mer sombre et bouleversée où se posent quelques clartés livides. Les vagues se ruent furieusement contre le rivage qu'elles lapident de leur écume blanchâtre. Non loin dans les terres, une chaumière se tapit derrière des arbres abrités par l'estacade envahie. L'ensemble est d'une harmonie puissante et sévère que relèvent seulement un coin de ciel bleu entrevu dans une trouée des nuages dont l'épaisseur s'éclaire plus vivement, un voile rouge et deux pavillons, l'un rouge, l'autre tricolore, accrochés aux mâts de vaisseaux qui résis-



Photo A. Giraudon.

J. Ruysdael. — *Une tempête sur le bord des digues de la Hollande.*

tent encore ou s'abritent de leur mieux près du rivage.

Cela est grandiose et saisissant. La nature nous apparaît comme une puissance terrible et déchaînée, aveugle et menaçante, en face de l'homme faible et petit. On voit à peine l'homme, mais la chaumière et les bateaux l'évoquent. Et la chaumière est bien menacée derrière l'estacade si violemment attaquée, et les bateaux sont secoués par la tempête. Malgré tout l'un d'eux paraît encore résister fièrement, et la chaumière garde son apparence humble et paisible. Et nous percevons d'un coup d'œil la force indifférente et sauvage de la nature, la petitesse de l'homme et sa grandeur, sa vie modeste et toujours en péril, s'abritant de son mieux dans l'œuvre du travail humain, se défendant par son industrie et son courage. Et c'est une conception de la nature et de l'existence qui nous est donnée.

*
* *

CHINTREUIL

Vers le soir.

Le soir tombe. Des nuages gris couvrent le ciel. Vers l'horizon deux bandes jaunâtres s'éclairent encore des rayons fuyants et affaiblis du soleil et les laissent filtrer sur les bois indistincts du coteau grisâtre et allongé qui ferme la vue et sur lequel ils glissent. En avant, à droite, un autre coteau sur

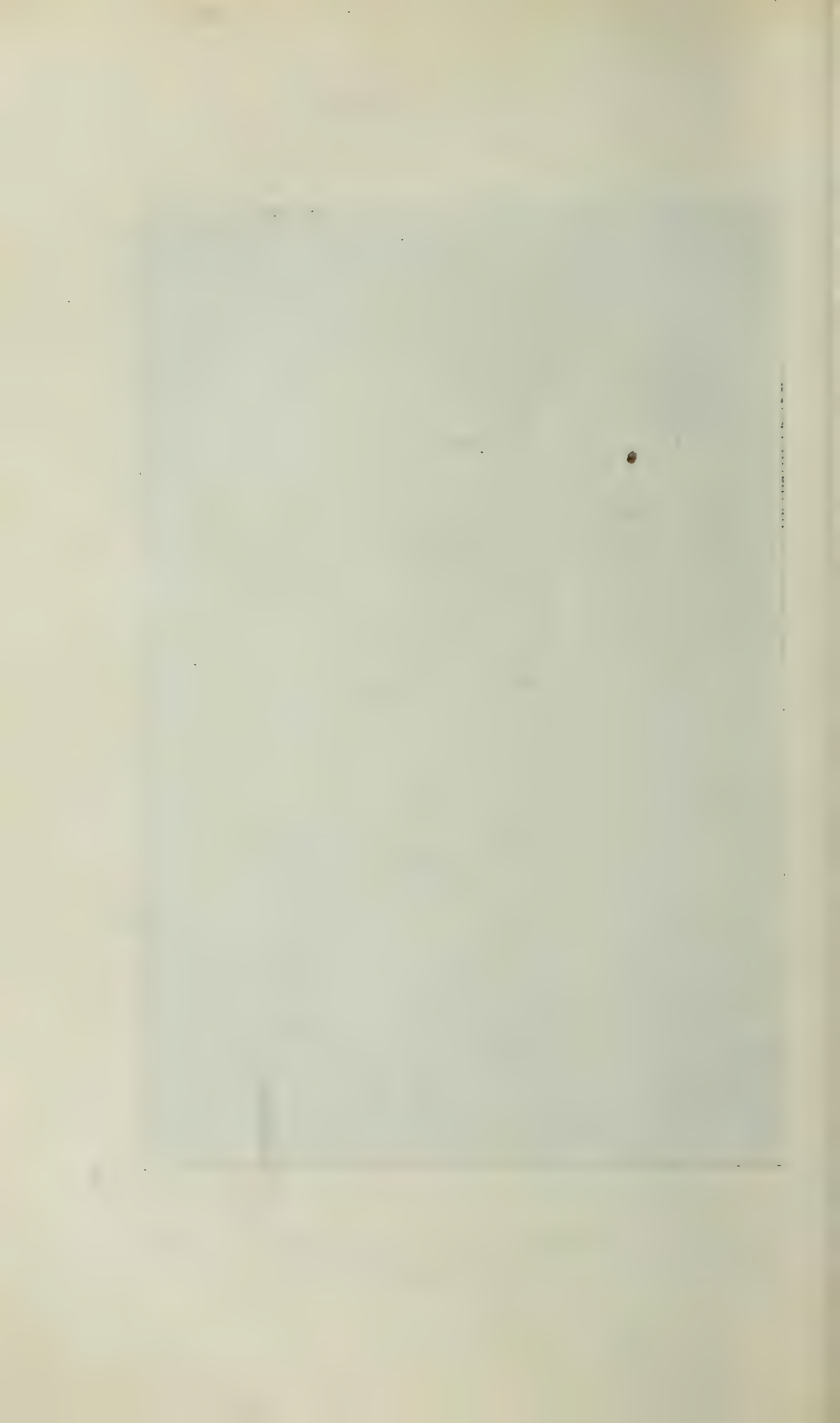
lequel serpente un chemin herbu, où les ornières et la terre jaunâtre dénudée disent les passages de rares charrettes et de quelques passants. Et ce chemin qui suit et contourne le coteau traverse un pré vert tendre et s'enfonce sous le feuillage assombri des pommiers qui verdissent le fond de la vallée et le flanc des coteaux. Personne : la nature et le soir. Aucun éclat de couleurs. Sous le gris du ciel et ses plaques lumineuses, le vert noirâtre des pommiers, le vert plus clair du pré, les raies jaunâtres du chemin s'unissent en une harmonie discrète et profonde. Tout est tranquille et comme ouaté. L'apaisement de la nuit éteint la vivacité des teintes, et les couleurs paraissent silencieuses. Les formes s'estompent dans le soir et l'ombre monte de la vallée.

C'est un monde d'intimité un peu timide, de douceur attendrie, de calme et de repos, mais non de repos définitif. C'est une halte dans la vie qui s'annonce. Cette nature n'a pas la sérénité formidable ou ridicule des êtres qui se croient sûrs d'eux-mêmes et sûrs de leur destin. Ce soir qui tombe n'a rien d'équivoque ni de troublant. C'est un soir de rêve mélancolique et pur en attendant le matin, le réveil et la lutte. Où mène ce sentier? Vers on ne sait quel mystérieux infini? vers la clarté mourante du soleil, à travers la sombre vallée, sous les menaces et les espoirs du ciel nuageux et lumineux encore? Ou simplement vers la chaumière où va s'allumer la lampe qui réunit, quand la nuit tombe, ceux que le jour dissémine? On ne sait; on rêve et



Cliché Vizzavona.

CHINTREUIL. — *Vers le soir.*



l'on aime ce monde si délicieusement apaisé, si plein de saveur et de finesse dans sa mélancolie à peine inquiète.

*
* *

AUG. POINTELIN

Côtes du Jura.

Allons au Luxembourg, entrons dans la salle qui s'ouvre au fond de la galerie de sculpture. À côté de la porte qui ouvre les autres salles de peinture, vous verrez un tableau qu'un visiteur distrait ou incompétent peut ignorer, car il n'attire l'œil ni par le piquant du sujet, ni par l'éclat de la couleur. Regardez-le de près, vous n'y distinguerez guère que de longues traînées de couleur grise, brunâtre ou vaguement violacée, vous y pourrez reconnaître une facture large et simple, franche et sûre, mais sans voir ce qu'elle a produit. Reculez de trois ou quatre pas, tout s'anime, tout vibre. Une mare s'étale, un arbuste, un buisson se dressent, des herbes poussent librement sur un sol inégal, des coteaux éloignés barrent l'horizon et sur leurs flancs des forêts s'indiquent. Tout cela se précise, vous croyez distinguer les tiges des herbes et percevoir les moindres aspérités du sol. Une vie humble et libre circule partout, vous participez à la vie géologique de la terre, à la vie végétative des buissons. Par-dessus tout cela un grand ciel lumineux, léger et profond reflète les der-

nières clartés du soir et les épand encore sur la terre. Et vous savez immédiatement que l'auteur du tableau, M. Aug. Pointelin, est un artiste personnel et supérieur, un paysagiste habile et sincère, et vous sentez aussi en lui un créateur et un poète.

C'est que de ce site pauvre et presque nu, de ce sol, de cette mare, de ces herbes, de ce ciel si simplement mis devant nos yeux, une âme se dégage, une âme de tristesse fière et résignée, d'indépendance un peu âpre, de grandeur un peu sauvage. Cette terre est sereine et triste, ce ciel est un ciel de justice et de clarté. Et nous voyons et nous sentons à la fois un monde qui ne ressemble à aucun autre et que l'artiste a créé. Une conception de l'univers, une conception de la vie apparaissent à travers le coin de la nature qui nous est représenté. Et je ne retrouve guère d'impression, non point identique, mais analogue à celle qu'il nous donne, que chez le poète de notre XIX[e] siècle dont la sensibilité fut peut-être la plus hautainement élevée, la plus contenue et au fond la plus sympathique :

Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.

Les paysages de M. Pointelin parlent un peu comme le loup de Vigny, avec cependant un ton plus adouci, moins d'âpreté, moins de rudesse, une mélancolie plus aisément sereine. Et, bien qu'il ne pousse guère chez lui « une épaisse bruyère », je ne

Musée du Luxembourg.



Photo A. Giraudon.

AUG. POINTELIN. — *Côtes du Jura.*

connais pas de pays où le poète eût plus volontiers roulé sa « maison du berger ».

Et je ne crois pas qu'on puisse mettre plus d'émotion et plus de pensée dans un beau paysage que n'en a mis M. Pointelin dans le sien.

*
* *

A. LEBOURG

Notre-Dame de Paris au printemps.

Voici un monde tout différent que nous présente M. Albert Lebourg : Notre-Dame de Paris au printemps. La vieille cathédrale sort de sa gaine de verdure, domine le fleuve et ses rives. Sur la berge en bas, des tonneaux s'alignent, maniés par des ouvriers, tandis qu'un homme décharge une charrette. A droite le ponton, où accoste un bateau, et la Seine; à gauche un pavillon de briques contre le mur du quai, au fond un pont. et, dans le lointain, les maisons qui bordent la Seine. Tout cela est noyé dans la vapeur douce d'une belle matinée de mai ou de juin. Et une harmonie délicate, d'une rare suavité, sort de l'union où se fondent les tons bleuâtres des toits de la cathédrale, des bâtiments de la Morgue et des maisons lointaines, le vert bleuté des arbres et du fleuve, le gris bleu plus décidé des fonds de tonneaux. Cet accord se relève, se complique, se réchauffe par les tons jaune roux ou tirant sur le

rouge qui éclairent les dos ensoleillés des tonneaux et la cabine du ponton, et surtout à droite par la vigoureuse couleur foncée du bateau sur laquelle tranche à l'avant une bande d'un rouge assez intense et par son blanc panache de fumée, à gauche par le ton plus adouci du pavillon de briques, en haut par la teinte rosée discrètement épandue sur les nuages les plus élevés, tandis que l'horizon reste d'un gris à peine teinté de bleu. Nulle sécheresse, les formes se modèlent dans des contours un peu indécis et les couleurs, d'un charme singulier, semblent se pénétrer et se fondre.

Un autre peintre aurait pu trouver dans ce sujet les éléments d'un tableau à idées et à contrastes. En bas, la vie humaine, le travail quotidien, l'humble réalité. Au-dessus la Morgue évoquant l'idée de la mort nécessaire, surtout de la mort vulgaire ou tragique, dans l'abandon, dans le désespoir, dans le crime. Plus haut encore, la haute cathédrale dressant vers le ciel l'espoir inébranlable de l'homme ou sa tenace illusion, dominant la mort comme la mort domine la vie. Quelque symboliste aurait pu tirer de là une œuvre prétentieuse peut-être et peut-être curieuse aussi. M. Lebourg ne s'est nullement soucié d'une interprétation de ce genre et son œuvre, toute différente, n'en vaut pas moins et même n'en a pas moins de sens. Il n'en sort pas moins un sentiment particulier de la vie, une idée particulière du monde, et nous ne les devrons à aucune recherche d'ordre littéraire ou philosophique,



Cliché Vizzavona.

A. LEBOURG. — *Notre-Dame de Paris au printemps.*

mais au choix des formes et des couleurs. M. Lebourg a créé un univers enchanté, suave et tout en nuances, où vibre une lumière exquise, un monde de caresse et de douceur où une joie paisible monte du sol et du fleuve et descend du ciel, enveloppe le fleuve et sa berge, et la Morgue et le pavillon et la cathédrale, illumine tout, unit tout, fait tout resplendir doucement. Et nous oublions tout ce que sont dans la réalité les choses que nous montre le peintre, nous ne pensons ni au travail, ni à la mort, ni à la prière, nous sommes envahis par une sorte d'âme de bonheur, de couleur et de lumière, l'âme de la nature créée par la magie de l'art.

*
* *

LE SIDANER

Coucher de soleil.

Voici maintenant le monde de M. Le Sidaner :

Soir d'automne. Une jeune femme lit et marche lentement le long d'un mur par-dessus lequel une vigne vierge jaunissante déborde vers le maigre pré du premier plan. Derrière le mur, en contre-bas, à droite, une maison aux toits d'un gris violet attendri de quelques taches verdâtres. Sous le toit un coin de mur est seul visible, que perce l'angle supérieur d'une fenêtre. A gauche, le toit rose d'un bâtiment de ferme. Tout autour, et au plan suivant,

des arbres au feuillage gris tirant sur le vert et sur le jaune. Au fond, de vagues coteaux boisés que surmonte un ciel délicat, ennuagé de très légères brumes d'un gris violet. Vers la gauche un soleil exténué, orangé par les brumes qu'il teinte de violet et de rose, tombe doucement vers la terre.

C'est un monde de paix et de recueillement, un monde discret, modeste et calme, d'une intimité tranquille, d'un bonheur voilé, isolé, caché, abrité contre les hommes et les choses, lent et réfléchi. Les habitants de la maison, nous les devinons des amis, retirés et fidèles, désabusés et non aigris. Le pays nous est familier aussi, il est accueillant et cependant réservé. Toute une vision des choses et de la vie est engagée dans cet ensemble doux et subtil, dans son enveloppe de rêve, dans ses teintes passées, dans l'exquise harmonie que réchauffe de sa chaleur mourante le soleil orangé, qu'égaie le toit doucement rose de la ferme. Et ici encore aucune préoccupation littéraire. L'impression n'est guère obtenue que par le caractère des lignes et des couleurs et de la facture, par la juxtaposition d'innombrables petites touches et qui, à la distance voulue, donnent la vibration, l'enveloppe et l'harmonie subtile.



Cliché Vizzavona.

LE SIDANER. — *Soir d'automne.*

*
* *

CH. COTTET

La brume.

Une mer trouble et verdâtre, un ciel gris, bas et lourd. A gauche des falaises arides, sombres et rudes, vont s'éloignant, se perdant dans la brume, puis, un peu plus loin, s'avancent en un promontoire escarpé. Des rochers émergent çà et là. La marée monte, elle arrive à sa plus grande hauteur; l'eau s'étale sans violence, inflexible et puissante. Des broderies d'écume d'un blanc sali marquent la poussée des vagues successives, leur effort continu, assez calme à présent, mais sans répit, contre les vieilles falaises décharnées, encore résistantes. Cela est vrai. Il est rare d'avoir, devant une peinture, un aussi vif sentiment de la réalité de ce qu'on voit. C'est bien la côte de la Bretagne, c'est bien sa mer, ce sont ses rochers, et son ciel des jours sombres. La peinture solide et puissante nous en impose la vision, le dessin est simple et direct, la couleur largement et sûrement étalée est, dans sa monotonie significative, d'une harmonie sérieuse et profonde.

Ce qui se dégage de tout cela, c'est une idée de fatalité morne, de force hostile et captivante à la fois, invincible et tenace. La mer monte, elle descendra et remontera encore, tantôt furieuse et tantôt caressante, toujours obstinée et fatalement victo-

rieuse à la fin. Les falaises rongées, minées, crouleront sous l'assaut des vagues et se nivelleront sous l'attaque morne, répétée, insidieuse de la pluie. Et la brume couvre tout ce drame d'un linceul sous lequel rien de bien distinct n'apparaît. Ainsi les remous de la vie nous assaillent, nous usent, nous émiettent, et nous nous effritons peu à peu dans l'océan chaotique des êtres et des choses jusqu'au jour où nous sombrons dans l'oubli parmi les choses indifférentes et terribles.

L'homme n'apparaît point dans le tableau de M. Cottet. Rien n'y décèle sa présence, rien ne le rappelle. L'air et les nuages, la mer, les falaises sont les seuls acteurs du drame. Et, pourtant, quelle signification humaine prend ce tableau pour l'homme qui le contemple, et quel sens de la vie universelle, mais quel sens aussi de notre vie! Et en voici une preuve qui éclaircira encore, il me semble, la portée de la représentation et de l'interprétation du paysage. A quelques pas du tableau que je viens de rappeler, dans une autre salle du Musée du Luxembourg, se trouve un grand triptyque qui est une des œuvres les plus importantes de M. Cottet. Au milieu, le repas d'adieux des marins, à droite le groupe des femmes abandonnées, tristement assises sur les rochers devant la mer ravisseuse et meurtrière; à gauche les marins sur leur bateau, pensifs et graves, émus encore par les adieux, le regard vague, intérieur, encore attaché sur ce qu'ils viennent de quitter, courbés sous la fatalité qui règle leur vie.

Musée du Luxembourg.



Photo A. Giraudon.

CH. COTTET. — *La Brume.*

Ici le sujet est net, clair, la signification humaine en est explicite et évidente. Il est aussi puissamment traité, avec des simplifications qui ne laissent ressortir que les caractères essentiels, dans une gamme de couleurs sombres, fortes et savoureuses, bien en harmonie avec la donnée du tableau.

L'expression est grande et forte. Elle acquiert plus de précision sans doute que dans le premier tableau. Mais elle n'est, en somme, ni plus intense, ni plus profonde. Peut-être même y a-t-il plus de grandeur dans l'impression donnée par le simple paysage. L'homme en étant absent, elle est moins attendrie peut-être, de cet attendrissement qu'obtiennent de nous les événements tragiques ou navrants de la vie quotidienne qui ne nous concernent pas directement ; elle a un caractère plus abstrait, mais aussi, et par là même, un caractère plus général ; elle peut paraître plus épurée, plus unifiée, plus large, plus étendue, plus pénétrante. Ce n'est pas seulement un coin de Bretagne qui est évoqué pour nous, ce n'est même pas seulement avec lui la vie et les peines de ceux qui l'habitent, c'est, en un sens, la nature entière, et, avec elle, le sort commun et fatal de toute l'humanité.

*
* *

Peut-être, après ces notes, la fonction du paysage apparaît-elle mieux. L'artiste, avec le paysage, nous donne une nature qu'il crée. Et cette nature vit

d'une vie semblable à la nôtre, elle évoque notre vie par toutes les ressemblances que nous avons relevées déjà. De plus elle évoque une humanité faite pour elle, et à son image, vivant de cette nature, et dans cette nature. Et elle suggère aussi une conception des lois générales du monde et de la vie, une idée de révolte ou de fatalité, de joie ou de malheur, de fière résignation ou d'inquiétude timide; toutes ces suggestions nous arrivent non seulement des sujets traités, mais de la manière dont ils sont traités, de la technique du peintre. Et, quoique figurées à nos yeux dans des lignes et des couleurs, les indications qui nous sont suggérées restent abstraites et générales. Elles sont dégagées des détails qui les altèrent et les diminuent souvent en les précisant trop. Un effet du même genre peut s'obtenir évidemment par la stylisation des personnages, dans la peinture d'histoire ou de genre. Mais alors la vie de l'œuvre diminue, l'impression de réalité s'efface.

Certes, encore une fois, je ne dis pas que le paysage soit supérieur au genre ou à l'histoire. Je veux dire seulement qu'il atteint, par d'autres voies, des cimes aussi hautes. Il ne peut rendre l'humanité concrète, la beauté des corps, ni les particularités individuelles et précises de chaque âme, il ne localise pas nos impressions de la même manière et ne les multiplie pas en les exposant avec la même netteté dans le même tableau, cela est évident; et l'on pourrait accumuler les différences.

Mais aussi l'impression, plus diffuse, plus abstraite,

souvent plus unifiée, est par cela même plus générale et plus pure. Elle prend, de sa généralité même et de son abstraction, plus d'étendue et plus d'ampleur, elle nous plonge peut-être mieux, en nous laissant plus de liberté, dans cette sorte d'hypnose que provoque la contemplation de l'œuvre d'art[1]. Elle peut plaire par là tout spécialement aux esprits abstraits et méditatifs, et qui acceptent volontiers que l'œuvre d'art leur laisse quelque liberté de pensée et de sentiment, qu'elle ne leur dise pas crûment tout d'abord ce qu'elle veut leur dire, mais leur permette de s'en pénétrer peu à peu, à leur aise, et un peu selon leur goût et leur idée.

D'autre part, outre le caractère concret que lui donnent la ligne et la couleur, elle lui laisse son caractère d'œuvre d'art destinée à parler non seulement à l'esprit, mais aux sens. Elle admet toutes les formes de modelé, toutes les combinaisons de lignes, toutes les harmonies de couleurs, depuis les plus pauvres jusqu'aux plus somptueuses. Mais en même temps elle peut nous donner une impression très concrète et très vivante de la nature. Le naturalisme et l'idéalisme peuvent s'unir dans le paysage sans que l'un soit trop sacrifié à l'autre, bien plus aisément que dans la peinture de personnages. C'est que, dans celle-ci bien souvent, tout ce qui accentue la vie,

1. Voir, dans Souriau : *La suggestion dans l'art* (Paris, F. Alcan), l'étude développée de cette analogie entre l'hypnose et la contemplation, signalée aussi par Bergson dans *Les données immédiates de la conscience* (Paris, F. Alcan).

précise trop l'âme, la rabaisse, la vulgarise, appelle l'attention sur ses petites particularités médiocres, mesquines, et en tout cas sans intérêt général. Dans celui-là, au contraire, le caractère général, en tant qu'il offre un intérêt humain, se dégage des objets sans être contrarié par leur vie, parce qu'il n'y a aucune opposition entre cette vie et les impressions générales qui s'en dégagent. Les formes particulières des arbres ou des buissons, sauf dans le cas de caricatures volontaires, ne contrarient pas le sens général que nous en dégageons. Et il est d'ailleurs assez significatif que l'on ne songe guère à caricaturer un arbre ou une plante, et qu'il soit à peu près impossible de caricaturer la mer; au lieu qu'un portrait d'homme trop réel et trop concret tend volontiers, et par certains côtés au moins, à devenir une caricature ou nous en suggère l'idée. De plus la vie des arbres et des plantes n'exige peut-être pas, pour nous apparaître, des formes aussi précises et aussi exactes que la vie humaine. Les végétaux n'ont pas une structure aussi définie et aussi régulière que les hommes. Et nous sommes encore portés, peut-être en partie parce que leurs formes sont en effet moins rigoureusement précises, et en partie aussi peut-être parce que nous les connaissons moins, à nous montrer moins exigeants à cet égard.

Il arrive en effet que des arbres nous paraissent très vivants, très satisfaisants sans que nous sachions au juste à quelle espèce ils appartiennent. Sans doute un cyprès est aisément reconnaissable, même

dans les tableaux d'une époque qui ne se piquait guère de naturalisme. Mais beaucoup d'arbres, même dans des tableaux modernes, sont d'espèce indécise, et je crois qu'un botaniste même serait embarrassé pour les classer. Ils n'en ont pas moins l'apparence de la vie. Jamais nous n'accepterions la représentation d'un homme faite dans de semblables conditions. Et par là le paysage acquiert la possibilité d'exprimer certains effets d'une manière qui n'appartient qu'à lui.

CHAPITRE II

DIVERSES ÉCOLES ET DIVERS ARTISTES

Au lieu d'examiner un tableau en particulier, considérons maintenant un artiste dans l'ensemble de son œuvre ou même une école entière.

Choisissons d'abord, pour dégager la philosophie implicitement enfermée dans les couleurs et dans les formes, une école dont la philosophie fut le moindre souci, qui ne voulut que peindre, rendre la nature, et surtout certains de ses aspects, un peu négligés, par des moyens en partie nouveaux.

Pour l'entendre, réduisez l'univers, comme cela est assez communément, mais tout autrement, opéré par les philosophes, à un système d'apparences. Les corps ont disparu en tant que matière pondérable. Nous ne les connaissons plus sous cet aspect. Une seule réalité emplit l'univers, une seule substance l'anime, la lumière. Ce n'est plus le tact qui, avec le sens musculaire, nous révèle le mieux, comme certains penseurs l'ont cru, le monde extérieur. Les objets ne sont plus des corps pesants, solides, aux formes précises, ayant une réalité propre. La lumière seule existe vraiment, elle est l'essence des choses.

Elle vibre toujours, elle se modifie sans cesse, elle se décompose et se recompose, ses rayons se séparent continuellement, et continuellement ils se réunissent, en proportions variables et toujours changeantes, ils cheminent, ils se reflètent, ils se réfractent, ils sont transformés les uns par les autres. Leurs combinaisons sont infinies et se renouvellent sans cesse. Rien n'existe que par cette lumière si merveilleusement colorée, dont les nuances innombrables s'opposent ou s'associent toujours diversement, par cette lumière subtile, compliquée, vivante. C'est elle seule que nous percevons en ses variétés infinies, en ses inépuisables combinaisons. Les objets sont les formes fugitives que prennent, un moment, des associations de rayons lumineux. Une cathédrale, par exemple, n'est plus, comme l'intelligence nous le fait croire, un édifice solide, permanent et stable, toujours identique à lui-même. C'est une apparence lumineuse, une sorte de fantôme coloré, qui tremble, se déforme et se transforme sans cesse, sans se fixer jamais dans un moule définitif, tantôt une apparition bleuâtre dans la brume, tantôt rose, tantôt grise, violette, orange, pour autant qu'on peut exprimer, avec nos mots simples et grossiers, des jeux de lumière aussi complexes, aussi subtils, aussi changeants selon l'heure, la saison, le jour et le temps qu'il fait. Toujours elle est plutôt quelque indéfinissable mélange de rayons divers où tantôt les uns, tantôt les autres semblent l'emporter, un frémissement continuel qui va se modifiant sous

nos yeux, si nous le regardons ne fût-ce qu'une minute. Il n'y a pas une cathédrale, il y en a des centaines, ou plutôt il n'y en a point, il n'existe que des visions flottantes qui oscillent autour d'une forme idéale, jamais réalisée. Et la tâche du peintre est de les recevoir et de fixer sur sa toile un reflet durable de ces apparitions éphémères. Une longue série de tableaux donnera à peine quelque idée de leurs transformations. Et l'on sait avec quel zèle et quelle puissance aussi M. Claude Monet s'est plusieurs fois essayé à nous les faire comprendre.

*
* *

La peinture aboutit ainsi, bon gré, mal gré, à une sorte d'idéalisme sensoriel et, plus spécialement, visuel, à la glorification de la lumière, mère unique des formes et des couleurs. On y peut retrouver, si l'on veut, sous une forme plastique et nouvelle, cette idée scientifique que toute la vie de notre globe dérive des rayons du soleil. Pourtant l'école impressionniste, qui a réalisé cette sorte de métaphysique de la lumière, n'a proclamé aucune prétention philosophique. Mais une façon systématique de voir le monde, de le comprendre et de le rendre, est déjà par elle-même une sorte de philosophie, et, en tout cas, elle en implique une, que l'on se l'avoue ou non. Peut-être les impressionnistes ont-ils simplement voulu rendre certains effets lumineux et, par là, la nature même, en tant qu'elle renferme ou produit

Musée du Luxembourg.



Photo A. Giraudon.

Claude Monet. — *Le Déjeuner.*

ces effets, avec plus d'exactitude que leurs devanciers. C'est souvent au nom de la nature que se font les innovations et même les révolutions artistiques ou littéraires. Le dégoût, le dédain d'anciennes conventions, usées et rendues déplaisantes par un long service, le besoin, le désir plus ou moins inconscient d'un nouveau monde d'art où la nature va être autrement comprise, autrement sentie, et aussi autrement altérée, autrement repétrie et refondue, se voile volontiers d'une préoccupation de naturalisme, d'une idée sincère de revenir à la réalité méconnue.

Et, en effet, aucun ensemble de conventions d'art ne nous rend *toute* la nature, et ce résultat serait contraire à la destination même de l'art. Par conséquent toujours une part de la réalité se trouve oubliée et méconnue, et un art nouveau peut protester au nom de cette réalité négligée et se vanter de rendre à la nature ses droits. En l'espèce il était bien légitime de vouloir un monde plus lumineux, plus clair, plus coloré, plus vibrant, que celui qu'on avait montré jusque-là.

Seulement, en rendant à la nature des qualités oubliées, on lui en enlève aussi quelques-unes, et bientôt de nouvelles protestations, opposées aux premières, se font entendre et s'affirment plus ou moins heureusement. Et c'est toujours à recommencer. Cela ne signifie certes pas que toutes les écoles ont la même valeur, ni qu'elles naissent toutes dans des conditions qui doivent leur per-

mettre de vivre. La révolution ne peut être utile et bonne qu'en se combinant avec la tradition, comme tout le monde en convient maintenant, et la difficulté est de trouver les éléments et les proportions de cette combinaison. Mais cela veut dire qu'il y a toujours quelque raison pour qu'une nouvelle école se crée par réaction contre les tendances, les procédés, les conceptions de celles qui dominent à un moment donné.

*
* *

Parmi les peintres qui sont venus après les premiers impressionnistes, quelques-uns, en les continuant à certains égards, ont réagi contre leur naturalisme. Ils ne se sont pas astreints à ne travailler que d'après la nature et, au contraire, ont évolué dans un autre sens, vers des recherches d'harmonies plus rares, ou vers des compositions artificielles. Mais chez les néo-impressionnistes le culte de la lumière n'a fait que s'exalter davantage encore, tandis qu'ils s'efforçaient de modifier, de systématiser les procédés employés, de substituer la science et la méthode à l'inspiration pour en assurer les résultats. Nous avons sur ce point, ce qui est toujours précieux, le témoignage d'un artiste qui est aussi un théoricien. « Donner à la couleur le plus d'éclat possible », tel est le but avoué de M. Signac. Et, comme moyen, il prescrit, avec la division du ton, l'emploi unique des couleurs pures se rappro-

chant de celles du spectre solaire, le mélange optique devant complètement remplacer le mélange matériel des couleurs sur la palette ou même sur la toile. Pour lui, la technique doit être méthodique et scientifique. La religion de la lumière formule et précise ses rites. Et l'on nous fait entrevoir encore un avenir où de nouveaux procédés transformeront la peinture, et, par exemple, « la fixation directe des rayons lumineux sur des subjectiles sensibilisés[1] ».

* * *

Les néo-impressionnistes et des groupes voisins ont ainsi continué les premiers impressionnistes. Une pareille conception du monde comme lumière paraît inspirer leurs œuvres. Ils sont même, semble-t-il, allés plus loin que leurs devanciers en ce que la lumière chez eux paraît plus abstraite, plus détachée des autres qualités des corps, de la résistance ou du poids. Et cela contribue à donner à leur peinture une apparence décorative.

Aussi ont-ils assez logiquement réagi sur plusieurs points en devenant moins naturalistes que leurs prédécesseurs. Ils ont, sinon plus de poésie, du moins plus de fantaisie, et peut-être une imagination plus libre. Ils s'inquiètent davantage de la composition, de l'idée générale du tableau, sans

1. Voir Paul Signac, *De Delacroix au néo-impressionnisme*, p. 116-117.

qu'il faille d'ailleurs préciser et généraliser beaucoup ces remarques. Les différents artistes de groupes voisins, ou d'un même groupe, ont leurs tendances propres, et il y aurait des nuances à discerner. Il est au moins fort intéressant de voir ce que pense M. Signac, l'un des initiateurs du néo-impressionnisme, et l'un des principaux artistes de ce groupe. Il veut le tableau expressif, il exige la composition : « Le néo-impressionniste, dit-il, guidé par la tradition de la science... harmonisera la composition à sa conception, c'est-à-dire qu'il adaptera les lignes (directions et angles), le clair-obscur (tons), les couleurs (teintes) au caractère qu'il voudra faire prévaloir. La dominante des lignes sera horizontale pour le calme, ascendante pour la joie, et descendante pour la tristesse, avec toutes les lignes intermédiaires pour figurer tous les autres sentiments en leur variété infinie. Un jeu polychrome, non moins expressif et divers, se conjugue à ce jeu linéaire : aux lignes ascendantes correspondent des teintes chaudes et des tons clairs; avec les lignes descendantes prédomineront des teintes froides et des tons foncés; un équilibre plus ou moins parfait des teintes chaudes et froides, des tons pâles et intenses, ajoutera au calme des lignes horizontales. Soumettant ainsi la couleur et la ligne à l'émotion qu'il veut traduire, le peintre fera œuvre de poète, de créateur. »

Sans doute les œuvres des artistes importent, en un sens, plus que leurs théories. Mais les tableaux

de M. Signac et ses aquarelles simplifiées, vives, harmonieuses, que leur préfèrent peut-être quelques amateurs, ont ainsi réalisé un monde. Un monde lumineux, clair, vibrant, plus éclatant que profond, moins intime que rayonnant, et que l'on peut ne pas aimer, mais dont il faut convenir qu'il existe. C'est un monde analogue, avec des différences qu'il serait sans intérêt de préciser ici, que nous ont montré aussi deux artistes disparus, Seurat et Henri-Edmond Cross. Des procédés, des habitudes techniques telles que la division du ton, le pointillisme ou la touche en virgule, l'abandon des lignes sèches et précises (qui tendent pourtant à reparaître et donnent parfois à un tableau néo-impressionniste quelque sécheresse et quelque dureté par comparaison à un tableau de Lebourg ou de Sisley), la pureté des teintes, la clarté relative et la coloration des ombres, parfois une certaine négligence, voulue ou non, dans la notation des valeurs, ont contribué à manifester la conception du monde comme phénomène lumineux, et à en varier l'expression. D'autres artistes, groupés avec ceux que j'ai nommés ou suivant des routes voisines et plus ou moins divergentes, ont incarné aussi dans leurs œuvres des conceptions analogues. Mais voici que maintenant des réactions s'annoncent. Certains artistes veulent nous rendre un monde solide, lourd, matériel, sinon réel, aux couleurs dures et sourdes. Les premiers essais en ce sens ne paraissent pas très heureux. Mais, d'autre part, un groupe d'artistes s'était

attaché, sans négliger les apparences visibles et les jeux de la lumière, à rendre la solidité, la densité des corps, leur forme nette, dans la mesure compatible avec les conditions de notre vue, et s'était gardé de négliger les couleurs fortes et sombres.

*
* *

Il n'est pas vraisemblable que toutes les tentatives nouvelles soient bonnes, et il serait injuste de l'exiger. S'il faut éviter l'engouement pour les nouveautés, il convient, alors même qu'on les juge sévèrement, de ne pas trop déplorer leur venue. Une tentative heureuse compense vingt essais puérils ou mauvais qu'on oubliera. L'art n'est jamais achevé, jamais fixé ni dans son inspiration, ni dans ses formes, ni dans ses idées, ni dans sa technique. S'il ne se transforme jamais absolument, il ne reste jamais identique à lui-même. Il a mille formes admirables et légitimes. Léonard ne fait pas oublier Van Eyck et n'arrête pas Rembrandt. Claude Lorrain ne nous empêche pas d'admirer Corot, ni Corot de nous plaire aux paysages de Sisley. Toutes les écoles ne se valent pas, et il peut y en avoir qui ne valent rien. Mais il serait très fâcheux que l'on décourageât, par avance, les novateurs. Des écoles très différentes et dont les procédés choquent d'abord peuvent prétendre à forcer notre admiration, par leurs différences précisément et parce qu'elles répondent à des exigences différentes de notre goût,

de notre esprit, de nos sentiments et de nos sens.

Cependant, et précisément parce que chaque école doit son prix à des mérites spéciaux, chacune aussi a ses limites. L'impressionnisme nous a donné une nature plus claire, plus vibrante, plus colorée, plus diaprée. Il n'a pas, en revanche, aussi bien rendu que d'autres écoles, la solidité, la permanence, l'intimité des choses. Son monde lumineux nous paraît souvent un peu superficiel. Comme aucun art ne peut tout nous donner à la fois, quand ce qu'il nous donne est beau nous renonçons pour un temps à ce qu'il nous refuse. Nous n'exigeons pas de Ghirlandaio la couleur de Giorgione ou de Rembrandt la distinction de Léonard. Nous n'exigerons pas non plus de Sisley la solidité nerveuse de Th. Rousseau, ni de Pissarro la noblesse de Poussin. Et nous aimerons souvent ce qu'ils nous donnent. Mais nous reviendrons aussi aux artistes des autres écoles, pour retrouver ce qui n'est pas chez eux, et nous n'exigerons pas non plus de Dauchez ou de Cottet qu'ils nous rendent tous les effets où les impressionnistes excellent.

La peinture impressionniste — et cela est plus vrai encore des écoles qui l'ont suivie — tend facilement vers l'art décoratif. La préoccupation de l'effet lumineux pour lui-même la conduit souvent à un monde sans profondeur et sans substance et qui manque d'intimité, de ce charme discret, de cette poésie pénétrante qui enrichit l'art de Corot, de Chintreuil, de Cazin ou de Pointelin. D'autre part

elle la mène à négliger la composition, à renoncer aux effets de grandeur et de majesté grave où se bornait trop le paysage classique. La notation des nuances, de leurs combinaisons et de leurs altérations, l'éclat et la fraîcheur des teintes nous captivent et nous émeuvent certes d'une émotion esthétique désintéressée qui nous suffit parfois, mais ils ne peuvent nous retenir toujours. Et nous voulons parfois même moins d'éclat, des harmonies plus discrètes et des teintes plus sombres.

De plus la peinture impressionniste, rendant plutôt l'extérieur des choses que leur âme, ou plutôt voyant leur âme même dans la lumière, au lieu de voir dans la lumière un moyen d'exprimer leur âme, nous dit peut-être beaucoup trop vite ce qu'elle a à nous dire. Sans doute il faut regarder avec attention pour en discerner toutes les indications, il faut l'étudier pour en démêler les complications et les nuances, pour saisir à la fois l'ensemble et les détails, mais l'effet, une fois obtenu, ne se renouvelle guère et ne pénètre pas plus loin en nous. Au contraire, il est des tableaux très discrets, de teintes assourdies, qui ne se livrent pas du premier coup. Il faut les voir longtemps et les revoir, s'insinuer dans leur confiance; ils sont comme des amis en qui l'on découvre, à mesure qu'on les connaît mieux, quelques raisons de plus de les aimer, et, quand on les retrouve après une absence, ils ont toujours quelque chose à nous confier. Chintreuil ou Pointelin peuvent donner de ces impressions.

N'exagérons rien cependant. J'indique des tendances, et quelquefois elles sont compensées par les qualités spéciales d'un artiste, ou par un ensemble de circonstances inconnues qui font apparaître parfois chez un autre des qualités d'exception. La facture impressionniste, peu favorable à l'expression de la solidité ou de l'intimité des choses, ne l'exclut pourtant pas. Il se dégage souvent des paysages de M. Lebourg, par exemple, une pénétrante émotion. La finesse merveilleuse des tons, à la fois rayonnants et doux, et l'harmonie délicate qui les unit l'ont amené à une indiscutable et précieuse poésie. Et il serait injuste de dire que Claude Monet, par exemple, ou Guillaumin surtout ne nous donnent jamais l'impression d'une réalité solide et d'une nature persistante. De plus j'ai déjà indiqué la réaction des néo-impressionnistes ou des écoles voisines sur plusieurs points. Chez M. Roussel, par exemple, la conception physique du monde se complique, comme chez M. Lebourg, d'une conception poétique et sentimentale bien personnelle. Et la peinture de M. Vuillard nous donne de subtiles impressions d'intimité.

*
* *

Il existe plusieurs façons de chanter la lumière. Avant les impressionnistes, Claude Lorrain et Turner ont écrit aussi le poème des rayons lumineux. Claude avec plus de retenue et de discrétion,

d'une manière moins envahissante, moins généralisée, moins poussée à bout. Turner est parti à peu près du point d'arrivée de Claude, et il l'a montré lui-même en voulant qu'à la *National Gallery* un tableau de son prédécesseur fût placé à côté d'un de ses tableaux à lui. Mais Turner, dans sa dernière période, peut être considéré comme indiquant à certains égards le passage de Claude aux impressionnistes, bien que son œuvre vaille par elle-même, et qu'il s'y montre d'ailleurs au moins aussi violent, aussi exagéré que le plus fougueux de nos novateurs.

Le monde de Turner est un éblouissement. De ses tableaux vieillis sort encore une extraordinaire clarté, désordonnée, extravagante, dominatrice. Parti de la lumière belle, chaude et très raisonnable encore de notre Claude, il s'est avancé dans un océan de splendeur où il ne s'est pas noyé, qu'il a souvent dominé, mais d'où il a presque perdu de vue toute réalité. L'apparence des objets ne lui arrive plus que déformée, transfigurée. En certaines toiles, on ne distingue plus rien de précis, mais la lumière est là, irradiant des généreuses coulées de la pâte, et l'on arrive à trouver qu'elle peut suffire, à s'absorber en elle. Dans la salle de la National Gallery où sont assemblés les tableaux du vieil Anglais, s'ouvre un univers surprenant et splendide où un train de chemin de fer est un monstre terrible, admirable et mystérieux. Une vie radieuse, illimitée, sans forme précise, mais vibrante et magnifique, s'échappe de

National Gallery. Londres.



Photo A. Giraudon.

TURNER. — *The Great Western railway.*

ces toiles et s'insinue en nous. On devient lumière et splendeur. Et malgré toutes les critiques qu'il est fort aisé de lui adresser, l'artiste qui fit ce prodige reste un créateur génial.

*
* *

S'il est des peintres « sensuels » ou « sensoriels » qui s'adressent surtout au sens, j'entends à la vue, il en est d' « émotionnels » qui s'adressent aussi ou surtout au sentiment, et il en est aussi d' « intellectuels » ou de « rationalistes » qui parlent plutôt à l'esprit. Et sans doute tous les peintres s'adressent à la fois aux yeux, à la sensibilité et à l'intelligence, mais souvent bien inégalement et de façons bien diverses. Il y a aussi des équilibrés. Ainsi nous connaissons en philosophie le sensualisme et le rationalisme, la morale de la raison et la morale du sentiment.

Si Turner, si les impressionnistes sont plutôt des sensoriels, Chintreuil est surtout un émotif, Corot un équilibré. Poussin peut être pris pour le type de l'intellectuel, du rationaliste.

Les rationalistes ne cherchent point par principe à chagriner l'œil, du moins n'y sont-ils point obligés, mais je pense qu'ils seraient fâchés de trop lui plaire et de détourner ainsi vers un plaisir inférieur et secondaire l'attention du spectateur. Et la « délectation » que Poussin donnait à l'art pour but n'était sans doute pas surtout celle de l'œil. La couleur

risque de les gêner un peu. Elle est pour l'œil une sorte d'occasion de péché, de débauche. Ils sont parfois des coloristes insignifiants, médiocres ou pis. Ce qui leur convient le mieux, ce sont les couleurs fortes et graves, un peu sombres, un peu refrognées, les harmonies contenues, sans grands éclats, sans fanfares, sans piquant, sans imprévu. Le dessin est naturellement plus sévère et les sert mieux, mais ils y évitent aussi le caprice, la nervosité, la subtilité. La composition, le rapport des parties, voilà où ils excellent, qu'il s'agisse d'ailleurs de composer une scène, un paysage ou même simplement une figure. Le plaisir de la vue n'est pour eux qu'un moyen, non un but. Et s'ils veulent émouvoir notre sensibilité, c'est surtout pour y éveiller ces émotions hautes, larges, profondes, un peu austères et abstraites, qui accompagnent l'exercice de la raison, la perception des rapports, la compréhension de masses équilibrées, de contours fiers, nobles et assez simples, de modelés puissants sans beaucoup de complexité. C'est l'ensemble qui les intéresse surtout, c'est une impression générale qui doit tout dominer. Le sujet principal s'impose, mais sans s'isoler du tableau où l'artiste le place, auquel il doit se rattacher par le sens, par les formes, par la couleur. Les détails n'ont de valeur que pour concourir à l'effet d'ensemble et souvent le sujet même du tableau n'est guère qu'un détail plus important que les autres. Les petits divertissements de l'œil, et tout ce qui tend à isoler une partie de l'œuvre, à la faire valoir en elle-même

Musée du Louvre.



Photo A. Giraudon.

N. POUSSIN. — *Diogène jetant son écuelle.*

et pour elle-même, doivent être évités avec rigueur.

Les tendances rationalistes sont fort combattues de notre temps, et même dans le domaine, qui semble leur domaine propre et spécial, de la philosophie et de la morale. Elles sont combattues par un parti assez divers, nombreux et hardi, et la faveur du public s'est détournée d'elles. Il y a d'ailleurs en cela, à mon avis, bien de l'exagération et aussi du malentendu. Il est assez curieux qu'elles semblent avoir plus de succès dans le domaine de l'art. Ingres est fort honoré de nos jours, et le nom de Poussin est un des plus glorieux de notre histoire. Peut-être y a-t-il, là aussi, un certain excès qu'explique le succès récent du sensualisme impressionniste. Les uns veulent réagir contre ce sensualisme et les autres y combiner un rationalisme qui le complète et le compense. Il ne me semble pas que Poussin soit, dans son art, tout à fait l'égal de Racine dans la tragédie ou de Bossuet dans l'éloquence sacrée. Et, pour rester dans l'histoire de la peinture, je suis un peu surpris qu'on lui sacrifie assez volontiers son ami Claude, esprit moins cultivé sans doute, moins élevé peut-être, mais artiste au moins égal, peintre peut-être supérieur et qui nous donne un monde d'une si lumineuse sérénité. Il n'en reste pas moins que Poussin a le sens du noble, du simple et du grand, qu'il possède le style, qu'il compose admirablement, qu'il a créé, lui aussi, un monde, un monde équilibré, grandiose et sévère, un monde qui n'est point fait pour qu'on s'y amuse ou

qu'on y flâne, mais pour qu'on y travaille dignement et qu'on y pense avec gravité, un monde dont le Dieu inspirerait une crainte respectueuse et plus d'admiration peut-être que d'amour, mais où la raison doit, en effet, trouver à se réjouir.

Au reste, si loué que soit Poussin, on ne se presse pas sur ses traces. Sans doute trouverait-on à sa peinture des équivalents plus ou moins approchés dans les tableaux d'aujourd'hui, on ne constaterait guère une nouvelle floraison de sa manière. On a rappelé son nom à propos de M. Roussel, et le rapprochement n'est pas sans intérêt, mais il n'est possible que pour certains côtés, un peu abstraits et généraux, des œuvres. Ni l'esprit, ni la facture ne sont du même ordre. M. René Ménard évoque plus aisément le souvenir de Poussin. Lui aussi a le sens de la grandeur, de la simplicité austère, de la sérénité rationnelle et forte, avec de hautes aspirations. Et il s'est plu aux temples antiques. Mais ses paysages sont d'une âme différente, moins rude et moins fixée, ils sont en quelque sorte les « rêveries d'un païen mystique ». M. Dauchez pourrait s'apparenter à nos classiques du XVIIe siècle, par la solidité de la construction, le sérieux, la sévérité de la couleur, et une certaine simplicité qui n'est pas sans grandeur, mais ses paysages paraissent encore plutôt rapprochés de la nature que dominés par une raison ordonnatrice qu'on croit cependant y sentir. Puvis de Chavannes est un autre intellectuel. Sa technique est très différente de celle des classiques, la simpli-

Musée du Louvre.



Photo A. Giraudon.

C. GELLÉE, dit CLAUDE LORRAIN. — *La Fête villageoise.*

fication est plus grande chez lui, plus systématique peut-être et plus déformante, et, en tout cas, autrement déformante, le coloris plus atténué, plus pâle, harmonisé dans une gamme de nuances un peu éteintes. Il n'a guère créé que comme accompagnement de ses figures une nature simple et grande, tantôt pure et sereine, comme dans la *Vie de Sainte Geneviève*, tantôt monotone et navrée, comme dans *le Pauvre pêcheur*, où son expression renforce si bien d'ailleurs l'idée générale du tableau qu'on peut la préférer aux figures qu'elle encadre.

*
* *

Tout en aimant la peinture intellectuelle, on peut juger que Poussin l'a rendue un peu trop austère et comme grondeuse. On peut estimer aussi que l'art ne doit pas s'adresser surtout aux sens et aux sentiments, tout en les satisfaisant autant qu'il le peut.

Gustave Moreau, très grand artiste, subtil et compliqué, très haut et très somptueux, plus grand artiste que grand peintre, je crois, mais pourtant peintre des plus curieux, semble avoir cherché une sorte d'équilibre dans l'outrance. Il a voulu exprimer les idées les plus élevées et les plus grandes avec la plus extrême recherche de lignes raffinées et de couleurs rares, en suscitant les impressions les plus exquises, les plus troublantes et les sentiments les plus fiers.

Je n'en parlerai pas longuement, le paysage est

fort éloigné d'être la partie la plus importante de son œuvre. Il mériterait peut-être cependant, comme paysagiste, une étude spéciale. Quand on a visité le musée inépuisable qu'il nous a laissé, vu les tableaux du Luxembourg, qui faisaient presque tous partie de la collection de M. Ch. Hayem, vu aussi ceux qui resplendissent dans les collections de M. Antony Roux et de M. Baillehache, ainsi que ceux que laissent apercevoir de temps en temps une exposition spéciale ou quelque vente publique, on garde l'impression d'un monde inoubliable, singulier et surhumain. Peut-être nous arrive-t-il des Florentins du xve siècle, mais c'est comme la lumière de Turner est sortie de celle de Claude, en s'exaltant, en se développant et en s'exaspérant. La nature y est étrange et subtile, riche et puissante, expressive et froide à la fois, très loin de nous et pourtant très apte à s'insinuer en nous et à nous conquérir. Elle y est aussi très diverse dans son unité profonde, parfois sauvage et presque inaccessible comme dans *la Chimère*, parfois toute de charme et de grâce avec quelque chose de la délicatesse de Corot, comme dans l'*Enlèvement d'Europe*, dans quelques aquarelles de la surprenante série des *Fables de La Fontaine*, ou dans *les Licornes*, parfois mystérieuse et terrible, souvent aussi grande et noble. On y voit des ciels d'azur et de lumière, de pourpre et de sang, de douceur et d'horreur, des arbres élevés, minces et rigides, des rochers ardus, des eaux miroitantes, des collines bleues, des prés d'émeraude claire, des

Musée Gustave Moreau.



Photo Bulloz.

G. Moreau. — *La Mort de Sapho.*

massifs épais empourprés par les lueurs du couchant, de larges soleils sanglants à leur déclin, de grandes lunes pâles et bleuâtres. Et tous ces sites si divers font bien partie du même monde, toujours exquis et rare, fait à la mesure d'êtres qui dépassent en tous sens notre pauvre humanité, un monde mystique d'extase et de pureté, de rêve et de souffrance fière, de splendeur et d'horreur, de grâce et d'orgueil, de mort et de triomphe, un monde où le vice et le crime apparaissent parfois et revêtent de la grandeur, mais surtout un monde créé pour l'héroïsme splendide et la pureté lumineuse.

*
* *

Dans toutes les écoles, des artistes ont donné une âme au paysage ou en ont exprimé la vie, et ont ainsi objectivé une conception du monde et parfois aussi de l'existence humaine. Ces conceptions ne sont jamais identiques, mais elles se ressemblent naturellement à quelque degré et par certains côtés. De ce point de vue on pourrait répartir les artistes, de différentes manières d'ailleurs, en groupes sympathiques. Dans chaque groupe on réunirait assez souvent des artistes d'écoles différentes, chez qui ni l'idéal, ni la technique ne sont pareils, mais qui peut-être présentent des ressemblances de tempérament ou d'esprit, qui peut-être ont pensé, senti, joui, souffert un peu de la même manière et sont parvenus à des vues analogues, implicites ou avouées,

sur le monde et sur l'homme. Cependant il arrive assez fréquemment que ces groupes fondés sur quelques tendances coïncident à peu près avec les groupes des écoles. C'est d'abord que, à une époque donnée, certaines idées, certains sentiments s'imposent assez généralement en même temps que certaines habitudes techniques; c'est aussi, d'autre part, qu'une technique donnée convient mieux que d'autres à l'incarnation dans une œuvre de certaines façons de sentir et de penser.

Mais il faut bien dire que toutes ces relations n'ont rien de bien rigoureux. Et d'ailleurs tous les groupes qu'on peut former n'ont aucune valeur absolue. En général un certain équilibre unit dans un même artiste des tendances qui, si elles se développaient en plusieurs hommes, les rattacheraient à des groupes différents. Par exemple, les peintres ne peuvent guère être de purs sensoriels, de purs intellectuels ou de purs émotifs. Mais ils s'approchent plus ou moins d'un type ou de l'autre, en se rattachant à tous. Quelques hardis novateurs semblent avoir poussé à l'extrême la préoccupation de la sensation en nous donnant des tableaux où il ne subsiste à peu près rien d'intelligible. Mais la perception même est une opération intellectuelle et quelque sentiment s'y mêle toujours.

De plus le groupement des artistes ne dépend pas seulement de ce qu'ils sont, il dépend aussi de celui qui les étudie. Ou, si l'on préfère, ils ne sont pas identiques à eux-mêmes selon le spectateur qui les

examine. Il est parfois mal aisé de dire si un artiste a voulu parler surtout au sentiment, à l'intelligence ou aux yeux. Le saurait-on, on resterait embarrassé encore, car un artiste ne fait pas toujours ce qu'il veut ni ce qu'il croit. Et savoir si, en fait, il excite surtout la pensée, s'il émeut plutôt le sentiment, s'il plaît aux yeux avant tout, cela ne se déciderait pas aisément, car les avis pourraient différer, et d'ailleurs tout le monde n'a pas qualité pour apprécier une œuvre d'art, ni pour être ému d'une façon quelconque par elle. En certains cas le doute s'impose, ou la reconnaissance d'une nature d'artiste complexe et plus ou moins équilibrée.

*
* *

Malgré ces réserves, je crois que l'on admettra sans difficulté que Chintreuil peut être pris comme type de l'artiste sensitif. « On n'analyse pas un paysage de Chintreuil, disait Champfleury, c'est une émotion. » Et je ne vois pas d'ailleurs pourquoi l'on n'analyserait pas une émotion, mais le mot caractérise assez bien certaines œuvres de Chintreuil, et ses meilleures. Chintreuil nous entr'ouvre une nature tendre, discrète, recueillie, timide et comme épeurée, un peu mélancolique, même sous le soleil, accueillante et réservée, naïve et comme un peu surprise d'exister, un monde où la vie s'inquiète et pressent, dans le jour le plus radieux, les mélancolies du soir et les ombres de la nuit. Il nous montre, volontiers,

la nature dans ses frissons et dans ses troubles, quand elle semble hésiter entre la nuit et le jour, entre l'automne et l'été, entre le soleil et la pluie, entre le calme et la tempête. Elle est en vibration continuelle, on sent que rien de définitif ne s'y installe, et que tout y est éphémère. Par certains côtés de son talent Chintreuil s'apparente aux impressionnistes qu'il précède, mais rien dans sa technique, ou presque rien ne les annonce. Chez lui la vibration est émotive plutôt que lumineuse, les changements qu'il indique ou fait prévoir intéressent notre sentiment plus encore que notre œil, la forme et la couleur sont ici surtout pour leur signification intime, bien plus que pour la richessse ou la variété de leurs jeux et de leurs combinaisons.

On pourrait ranger encore parmi les émotifs, bien qu'ils soient intéressants à d'autres égards, plusieurs contemporains : M. Ullmann avec son monde indécis et délicat, d'une harmonie discrète et fine, son monde de brume et de charme, relevé de clartés douces, M. Roussel et sa nature voluptueuse et noble à la fois, discrète et caressante, savante et subtile, M. Laprade aussi et quelques autres encore.

*
* *

D'autres artistes nous intéresseront plutôt par le caractère du monde qu'ils créent que par leurs tendances intellectuelle, émotive ou sensorielle. Ce n'est pas que l'une de ces tendances ne puisse pré-

dominer jusqu'à un certain point chez eux. Elle n'éclipse pas assez les autres pour qu'il en résulte un type très marqué.

Il en est pour qui le monde est tragique, dur, triste et sévère. C'est un lieu non pour la joie et le plaisir, ni pour l'attendrissement, ni même pour la pensée désintéressée et calme, mais pour la lutte, pour le labeur pénible et jamais achevé, pour la méditation désenchantée, ou l'humble prière. Ruysdaël, par exemple, nous introduit dans un monde sombre et souvent grandiose, où les forces de la nature se déchaînent et menacent, où la mer est sur le point d'engloutir les vaisseaux et de submerger le rivage, où le soleil, entre deux nuages, luit furtivement, où les arbres et les buissons semblent avoir pris, sous les rafales, une attitude résignée. Le bonheur, s'il s'y rencontre, y est continuellement en péril, la vie s'y courbe sous une loi de lutte, mais l'homme y peut réagir, résister, dompter peut-être pour un temps les puissances hostiles, l'âme y peut se recueillir et s'isoler.

Voici, de nos jours, Cottet avec sa Bretagne sombre et rude, rêvant sur ses falaises sombres devant la sombre mer, dans ses couleurs sérieuses et puissantes. Les beaux jours y sont graves, les couchers de soleil ardents et mélancoliques, la vie s'y traîne, simple et résignée, sous une fatalité lourde. Voici Pointelin, plus serein, avec sa nature crépusculaire, large et déserte, ses plateaux aux grands horizons, aux arbres rares, aux herbes courtes, aux mares pau-

vres et desséchées, et ses grands ciels lumineux qui éclairent et dominent la terre; voici les bois profonds et touffus que nous montrent ses fusains. s'approchant des mares hérissées de joncs, les bois mystérieux où le déclin du jour devient tragique et nous donne une impression poignante d'isolement parmi des êtres si différents de nous, si étrangers à nous qu'ils ne nous sont ni amis ni hostiles, qu'on n'a pas même l'idée de les trouver indifférents. Et je citerai encore Harpignies et son monde solide et dur, — surtout dans ses peintures, — aux rochers solidement enracinés, aux chênes noueux, robustes et sans pensées, lassés peut-être par le temps et la vie.

*
* *

Voici maintenant les voluptueux, les délicats, les tendres, les doux, très différents d'ailleurs d'origine et de métier, et parmi lesquels j'aurais aussi bien pu placer les émotifs dont je parlais tout à l'heure.

Watteau nous montre un monde exquis, raffiné, d'une harmonieuse élégance, d'une gaîté brillante et un peu factice qui recouvre une sorte d'amertume un peu sèche et désabusée, qui reflète, en l'élargissant parfois, en la désindividualisant, si je puis dire, l'âme de ses personnages. Cette nature n'a rien de rustique, elle est une sorte de décor aux couleurs douces, riches, finement nuancées, un décor pour une vie de loisirs et de fêtes sans lendemains, où



Photo A. Giraudon.

Corot. — *Le Chemin de Sèvres.*

la joie s'est un peu usée. Verlaine en a rendu toute la poésie complexe dans une pièce fameuse de ses *Fêtes galantes* :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth, et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur.....

Corot est un équilibré, un heureux en somme, un brave homme, et il fait, comme d'autres, sa nature à son image. Il a peint un monde ravi et souriant, lumineux et paisible, un monde de sympathie et de douce clarté, une nature franche, saine et rayonnante. La brume légère y modèle tout sans rien cacher, elle est délicate, non mystérieuse ou triste. Tout y est d'aplomb, bien en place. Il n'est pas un arbre, pas une maison qui n'ait l'air d'être juste à la place qu'il désirait et content de son sort. Regardez n'importe quel détail, un pan de mur, une touffe d'herbe, vous y retrouvez l'âme de l'ensemble, tout s'anime et sourit. Rien de rude, rien de hautain, rien non plus d'excessif ou de grandiose. C'est un monde d'un optimisme sans arrière-pensée, qui ne connaît ni les grands espoirs ni les grandes craintes. La finesse discrète des teintes, discrètement relevées de quelques notes plus vives, la grâce et la souplesse des formes et un sens divin de la lumière et des valeurs font ressortir l'âme de cette nature, qu'on croirait le domaine de quelque « dieu des bonnes

gens », sans lourdeur, sans vulgarité, sans prétention, mais ayant l'œil et la main d'un grand artiste.

Et je parlerais ici de Chintreuil, de M. Ullmann, de M. Roussel si je ne les avais déjà mentionnés. Mais j'ai prévenu que mes groupes sympathiques n'avaient rien de bien rigoureux.

*
* *

Voici maintenant le groupe des forts, des intenses, des violents, de ceux qui nous font une nature plus riche, plus dense, plus débordante que la vraie, colorée de teintes plus éclatantes ou plus chaudes. Peut-être quelques-uns parmi eux expriment-ils la vie du monde plus que son âme, mais l'âme ne se comprend guère sans la vie, ni la vie sans l'âme. Cependant il y a là une nuance qui, pour n'être pas toujours très appréciable. ne laisse pas de répondre à quelque réalité.

Si Rembrandt est peut-être le plus extraordinaire génie qui se soit exprimé par les jeux de l'ombre et de la lumière, ce n'est pas comme paysagiste qu'il est surtout connu. Et il est difficile de le faire entrer dans un groupe quelconque. Mais son univers est d'une singulière intensité tant par la force de l'effet du clair-obscur que par celle de l'expression. Parmi les modernes, Diaz nous présente une nature singulièrement chatoyante, que l'éclat, la richesse de la couleur et sa distribution rendent puissante. Th. Rousseau crée un monde nerveux et fort, solide

Musée du Louvre.

Photo A. Giraudon.

TH. ROUSSEAU. — *Le Passeur.*

et fin, riche et précis, resplendissant et contenu. Lui aussi est un équilibré à sa manière. Mais sa nature semble concentrée et ramassée, d'une densité plus qu'ordinaire, d'un éclat rare, et d'une couleur en quelque sorte condensée, et pour cela il peut être placé dans le groupe. Courbet atteint à l'intensité par la solidité, parfois un peu lourde, de ses paysages. Ses rochers sont résistants, ses feuillages un peu compacts parfois, ses eaux, parfois délicates et colorées avec beaucoup de justesse, sont souvent trop épaisses et peu fluides. Il atteint encore à l'intensité par ses couleurs fortes et pleines si elles ne sont pas éclatantes, par la belle qualité de la pâte, par la façon large et sûre dont il l'étale avec la brosse ou le couteau, et encore par un certain sentiment puissant et confus de la nature, par cet amour des champs, de la terre, des arbres qui l'a toujours animé et qu'il a su rendre.

De nos jours l'intensité est devenue une qualité très recherchée, et quelques artistes ont trop sacrifié à une violence qui va parfois jusqu'à l'insolence, la justesse, la vraisemblance, la nuance, la distinction des valeurs et d'autres qualités précieuses. Mais d'autres ont mieux réussi. Gauguin, Guillaumin, Diriks, Seyssaud, Challié, Mme G. Aguttes, nous offrent un monde éclatant et fort, violent parfois, exubérant, richement coloré, sain et parfois brutal, parfois aussi délicat. Gauguin nous donna une Bretagne forte et riche de tons avant de nous conduire dans la végétation un peu inquiétante de Tahiti. Guil-

laumin, qui n'est pas encore classé à son rang, dans le groupe des premiers impressionnistes auquel il se rattache, excelle dans l'emploi des couleurs fortes et même violentes. Il atteint à un relief extraordinaire, à une intensité de vie débordante, avec des harmonies puissantes et larges, où rien ne détonne, qui rassasient l'œil et le laissent satisfait. Son monde fait paraître le nôtre terne et décoloré, il vit avec une sorte de splendeur impétueuse, avec une âme neuve, hardie et dominatrice. Mme G. Aguttes a donné un monde joyeux et clair, vif et puissant, où les différents moments de la vie des champs sont notés avec force et souvent aussi avec délicatesse. Seyssaud a créé une Provence extraordinaire de vigueur et d'intensité, non pas la Provence aux fines collines grises et un peu sèches dans leur élégante précision, mais une Provence aux sainfoins ardents illuminés par les chauds rayons du soleil couchant, aux végétations vivaces et luxuriantes, aux bleus étangs écorchés par la rage du mistral, qui tord les arbres et abat les plantes sur la terre rouge, une Provence fougueuse et rustique.

* * *

On ne finirait pas d'énumérer les conceptions diverses que les artistes ont fixées, de décrire ou d'analyser les âmes si diverses qu'ils ont données à la nature. Si Virgile n'a pas chanté « les larmes des choses », comme on se plaisait à le répéter jadis,

cela manque donc à sa gloire, mais des artistes sont venus qui, comme des littérateurs, et par d'autres moyens, plus directement efficaces peut-être, nous ont montré les pleurs et aussi les sourires, les rêveries, les caresses ou les frissons, les résignations et les idées des mondes où ils nous introduisaient. A chacun de ces mondes correspond une humanité différente, et une vie particulière, et chaque monde peut se symboliser ou se condenser dans une sorte d'être divin abstrait ou concret, loi directrice ou personnalité mythique. Le paysage d'un grand artiste comporte souvent, avec une conception de la nature, une conception de l'homme, une morale et une métaphysique ou une religion.

*
* *

Toutefois, comme nous l'avons vu, certains artistes, de bons et même de grands artistes ont créé des mondes qui nous intéressent tout autrement, et autant sans doute pour la façon dont ils sont réalisés que pour eux-mêmes. Devant eux nos yeux sont souvent charmés, notre esprit ne reste point inactif, et notre sensibilité s'émeut, mais le plaisir qu'ils nous donnent ne ressemble pas à ce plaisir de sympathie humaine ou supra-humaine que nous donnaient les autres. Il ne peut guère s'agir ici de l'âme des paysages, ni même toujours beaucoup de leur vie. Si quelque sentiment de sympathie, de tendresse, de pitié, si quelque idée sur la

nature nous effleure, il doit être écarté, ou du moins relégué à l'écart, au moins à un rang secondaire, c'est un intrus. Le plaisir ici est d'ordre plus spécialisé, à peu près exclusivement technique. Le sujet garde son importance dans l'œuvre, mais surtout comme moyen, en réalisant un monde, de faire valoir l'habileté de l'artiste, sa virtuosité, sa maîtrise à combiner des lignes et des couleurs. Une œuvre bien faite dans n'importe quel genre de travail doit nous causer du plaisir, et ce plaisir prend une forme particulière dans chaque art différent. C'est le plaisir que nous éprouvons aux vers bien frappés, bien rythmés, harmonieux, dont le sens nous est indifférent, à certaines pièces de Gautier, de Leconte de Lisle, aux amusements de Banville. Nous en prenons un de même genre en écoutant certaines symphonies, certains morceaux très habilement construits. Et de même en peinture devant toutes les œuvres bien peintes, même quand elles ne nous intéressent pas pour d'autres raisons.

Ce plaisir spécial à la peinture nous devons toujours l'éprouver devant un beau tableau, même quand il nous attire par des qualités différentes. Ni les joies de l'idée, ni celles du sentiment ne doivent le masquer ou le faire oublier. Et tout au contraire elles doivent l'exalter à leur tour comme elles sont exaltées par lui. Et j'ai tâché de le rappeler çà et là. Elles ne sauraient non plus le remplacer entièrement. Tout tableau qui ne nous donne pas sinon d'emblée, au moins à l'examen, l'impression d'une

œuvre bien faite est un tableau manqué, quels que puissent être ses mérites de poésie, de pensée ou de sentiment. Tout tableau qui la donne est une bonne peinture, ne donnât-il que celle-là et s'il ne vise pas à en donner d'autres. Et l'on n'est certes pas obligé de l'aimer, mais on aurait tort d'en contester le mérite. Cependant les qualités techniques peuvent être supplées, *en partie* et jusqu'à un certain point — difficile à fixer — par des qualités d'un autre ordre. D'ailleurs elles ne suffisent pas toujours à sauver une œuvre si elles se joignent à des intentions poétiques mal suivies, à des prétentions littéraires malheureuses, à des fautes graves de pensée ou de goût.

Le mérite technique auquel correspond un genre très particulier d'impression est d'ailleurs extrêmement complexe et de composition variable. Il résulte de bien des qualités qui peuvent être séparées les unes des autres, qui ne peuvent guère réussir à se rassembler toutes. Quelques-unes seulement, une seule peut-être si elle est portée très haut ou si nous y sommes plus sensibles, suffit à nous faire éprouver ce choc intérieur qui nous arrête devant une œuvre, cette sorte de cristallisation lente ou soudaine que connaissent bien ceux qui aiment l'art et qui constate la prise de possession, peut-être bien éphémère, de l'âme par une œuvre. La composition peut la donner, et le dessin aussi, et les couleurs en elles-mêmes, et l'harmonie de leurs rapports, et la qualité de la touche, et la joie de la lumière et de l'ombre,

et la justesse des couleurs, et des qualités parfois très difficiles à analyser. Aussi ce saisissement du beau peut-il nous prendre devant des œuvres très différentes et de tendances opposées. Delacroix peut nous le donner, et Ingres aussi parfois; nous pouvons le ressentir devant les portraits de David et devant les polissonneries de Fragonard, devant Titien et devant Botticelli, devant Gustave Moreau et devant Terburg. Et, pour revenir au paysage, Corot nous le donne et Millet, et Pointelin de même et Lebourg aussi.

Ce plaisir singulier, on peut même l'éprouver devant un tableau à peine entrevu, avant d'en avoir reconnu le sujet; parfois il suffit d'apercevoir un coin d'une œuvre inconnue pour en avoir l'impression très nette, que confirme souvent un examen plus sérieux.

Naturellement ceux qui sentent réellement ce plaisir, ou qui croient qu'ils doivent le sentir sont portés à s'en exagérer la valeur. Quelques-uns diraient volontiers qu'un chaudron bien peint vaut le *Philosophe en méditation*. Cependant il faut bien dire que celui qui l'ignore, fût-il très vivement affecté par la poésie d'un site ou par le charme d'une légende, n'aura jamais le sens de l'art pictural. On peut également s'émouvoir à *Lohengrin* ou au *Manteau impérial*, sans rien entendre à la musique de Wagner ou à la poésie de Hugo, sans posséder un grain de sens musical ou de sens littéraire. Seulement il n'est pas très commun qu'un amateur ait à

la fois un sens très développé du mérite technique, et ce sens poétique qui fait apercevoir, par delà la technique, ce qu'elle soutient et sans quoi son rôle reste un peu vain et incomplet, la signification et la poésie d'une œuvre.

De même un artiste n'est pas toujours à la fois un grand poète et un très habile ouvrier. Cependant il est rare que l'artiste poète n'ait pas assez de talent pour faire vivre sa poésie dans son art. Si quelques qualités lui manquent il en a généralement d'autres. Mais tous ces éléments se combinent en proportions très variables, et la diversité des combinaisons rend impossible l'établissement non seulement d'une hiérarchie très précise, mais aussi d'une classification rigoureuse. Il n'est pas non plus toujours aisé de distinguer le mérite poétique et le mérite technique. Ils coïncident parfois et se rencontrent. On peut dire qu'il n'y a pas un mérite technique qui n'ait en lui-même sa poésie ni de poésie qui n'ait quelque valeur technique. L'appréciation ici dépend encore beaucoup du spectateur. Tel amateur sentira une poésie spéciale intense dans une association de couleurs qui semblera simplement à un autre une habileté technique.

La composition est de la poésie déjà, c'est de la technique encore, et de même le modelé, et le dessin. En tout cela l'habileté de métier et la poésie peuvent s'unir si étroitement, et s'amalgamer si bien qu'elles se confondent et qu'on ne peut faire sûrement la part de chacun. On peut

dire qu'une bonne technique se dépasse elle-même.

Aussi est-il des artistes déjà cités, comme Rousseau, par exemple, dont j'aurais presque aussi bien pu parler ici et d'autres, dont je vais parler que j'aurais pu faire entrer, sans trop les solliciter, parmi les poètes.

*
* *

Boudin et Daubigny que j'ai mentionnés déjà ont certes plus que du métier, ils ont de l'inspiration, ils ont aussi une conception du monde, visible surtout chez Boudin. Pourtant je ne trouve pas qu'ils aient donné au paysage une « âme » bien caractérisée. Si cela leur arrive, ce n'est pas très fréquemment. Du reste Daubigny a su rendre au moins la vie des champs, il a fait une nature vivace et forte, pleine de saveur toujours, et de charme quelquefois comme dans le *Printemps*, du Louvre, où il se hausse à une poésie sans rareté mais pleine de fraîcheur.

Il est d'excellents artistes à qui l'on a reproché de manquer de style, Daubigny en est un. Ce manque de style est relatif toutefois. Les bons artistes ont toujours un style. Mais chez quelques-uns la personnalité s'affirme moins, leur technique est moins originale, ils n'ont pas de tour de main habituel de formes de ligne ou de modelé bien reconnaissables et qu'ils adoptent presque exclusivement, de ton préféré, ou d'harmonie de couleurs indéfiniment répétée. Ils n'ont pas la simplification, la généralisation neuve et hardie. En fait on ne reconnaît

guère un Daubigny à vingt pas comme un Corot, un Jongkind, un Turner de bonne facture. Daubigny est équilibré et sain sans prédominance bien nette de telle forme d'imagination ou de sentiment. On ne distingue guère chez lui une conception poétique originale ni des procédés bien exceptionnels, encore que ceci appelât certaines réserves. Le style est moindre, non absent. Il est soutenu, complété, remplacé jusqu'à un certain point par de belles qualités de sincérité dans le rendu, de souplesse et d'harmonie générale dans le choix des teintes et dans le dessin, de fraîcheur, de plénitude, de sobre richesse dans la couleur. Mais on peut admettre que si l'artiste est bon, si le praticien est excellent, s'il peut égaler ou dépasser parfois des « stylistes » plus rares, la forme d'art à laquelle il s'est appliqué n'est généralement pas la plus haute. Il faudrait, en effet, distinguer dans son œuvre.

Boudin, avec plus de style, a moins de vrai réalisme. Il a figuré une nature fine et nerveuse. Mais, ceci caractérise assez souvent des artistes dont le métier fait le principal mérite; en regardant ses tableaux on pense peut-être plutôt au talent du peintre qu'au paysage représenté. Quel que soit le talent, c'est peut-être un signe plutôt fâcheux. Devant les *Syndics des drapiers*, devant la *Vierge aux rochers*, il me semble que l'on est saisi par l'œuvre même et que la première pensée est moins d'admirer le peintre que de sentir, de pénétrer l'œuvre et de l'entendre. Tout au moins les deux impressions

coexistent et la première domine. C'est plutôt après que l'on pense que, pour se faire ainsi momentanément oublier ou négliger, le génie du peintre doit être particulièrement éclatant ou profond. Pour revenir au paysage, devant les *Côtes du Jura* de Pointelin, ou devant la *Tempête sur les côtes de Hollande*, mon impression est plutôt : « Comme c'est beau ! » Devant le *Port de Bordeaux* de Boudin, et devant la plupart des Boudin que j'ai vus, je penserais plutôt : « Comme c'est bien fait ! » Il y a une nuance.

Boudin n'en est pas moins admirable par son entente des valeurs, par ses harmonies sobres et fortes dans leur finesse, par ses ciels gris ou nacrés, si variés, si travaillés, si riches, par ses abréviations nettes, par la sûreté et la précision sans raideur et sans sécheresse (au moins dans ses bonnes toiles) du rendu ; la jolie nature que nous lui devons a beaucoup de prix. Il est de ceux qui nous satisfont sans nous élever bien haut, dont l'art nous donne une joie intense et sans trouble, mais qui ne font ni penser, ni même sentir autre chose que le plaisir esthétique de l'œuvre faite par un artiste habile et personnel.

Le cas de Dauchez est différent. Avec lui on se rapproche de la réalité. J'ai été très frappé, en me promenant dans un bois de pins, de retrouver avec une netteté parfaite et une ressemblance qui allait presque à l'identité, les effets remarqués dans ses tableaux. Il a des lointains merveilleux de souple précision et d'un travail détaillé sans être minutieux. La tenue générale de l'œuvre, le dessin des arbres,

la composition, le sérieux et même la sévérité lui donnent comme une apparence classique que ne dément pas le coloris un peu froid. Et M. Dauchez a créé une nature à la fois vraie et stylisée qui parle peut-être plus à l'esprit qu'elle ne suscite l'émotion ou qu'elle ne délecte l'œil. Ce que M. Dauchez nous donne, c'est un coin de nature vu à travers la raison d'un artiste habile et sérieux.

Vollon est un excellent peintre. Il a magnifiquement rendu l'homme, le paysage, la nature morte avec de belles et riches couleurs, malheureusement moins solides parfois qu'on ne le voudrait, comme on peut s'en assurer au Luxembourg, très sûrement, et hardiment posées. C'est un virtuose éminent et un puissant artiste qui paraît s'être fort peu soucié du sentiment et de l'idée. Malgré tout sa nature vit, elle est solide et forte, avec un peu de lourdeur parfois, parfois avec de la grandeur, parfois avec de la délicatesse. Et dans ses bonnes toiles il monte, à force d'adresse et de métier, jusqu'à une véritable poésie. Il existe de lui des études savoureuses, des paysages d'un charme léger, d'autres d'une tenue puissante et d'une allure presque dramatique. Et c'est une occasion entre beaucoup d'autres de constater que les moyens spéciaux d'un art, bien employés, peuvent souvent susciter la création poétique.

Decamps mérite encore d'être signalé pour la belle qualité de la pâte colorée, pour sa facture large, pour la puissance de l'effet. Il donne parfois de l'expression à la nature, comme dans sa *Défaite des Cimbres*,

mais cela est assez exceptionnel chez lui. Paul Huet, Jules Dupré pour leurs « sonates de couleurs », doivent être rappelés ici. Jules Dupré a une nature bien à lui, harmonieusement et puissamment colorée, sans qu'elle se subordonne à l'expression d'une idée ou d'un sentiment.

Rappelons-nous encore les paysagistes hollandais du XVII[e] siècle. Ils ont peint admirablement, et ils ont fait, en lui donnant chacun la marque propre de son talent, le portrait de leur pays. Ils ne se sont guère occupés de lui donner une âme. Ni van Goyen avec ses grisailles, ni Isaac Ostade avec ses tons roux, ni Hobbema avec son dessin précis, sa facture franche et son bel équilibre, n'ont mis beaucoup de sentiment dans leurs œuvres. Ils n'en sont pas moins des peintres excellents et de remarquables artistes, mais devant leurs toiles aussi on est tenté de penser plutôt au mérite de l'exécutant qu'à ce qu'il nous a révélé. Et naturellement je mets à part Rembrandt, et Ruysdaël aussi, et peut-être Van der Neer.

Enfin il faut bien dire encore ici un mot des impressionnistes français dont j'ai beaucoup parlé déjà cependant. Et ce nous est une nouvelle et d'ailleurs dernière occasion de remarquer la fragilité de nos groupements, et la différence singulière des points de vue d'où l'on peut considérer, fort légitimement, une même œuvre.

Ce qui nous intéresse aux impressionnistes, c'est pour une bonne part leur technique, assez étroitement liée d'ailleurs à la conception du monde qu'ils ont

objectivée. Ils se sont servis de couleurs claires et franches, ils n'ont plus cherché à amortir les teintes, au moins comme le faisaient leurs devanciers, ils ont laissé les touches visibles et les ont juxtaposées sans les fondre, ils ont renoncé à emprisonner les objets dans des formes précises exprimées par des lignes sèches et rigides, ils se sont beaucoup préoccupés de la perspective aérienne, ils ont sacrifié le ton local et répandu sur les objets les reflets des objets voisins, ils ont coloré les ombres. Ils ont développé certaines inventions techniques de Delacroix et de Manet[1], en attendant que leurs successeurs vinssent régulariser et systématiser quelques-unes des leurs en en rejetant quelques autres. Voilà tout un ensemble de procédés spéciaux, particuliers à la peinture, particuliers — ou à peu près — à leur école. De plus ils n'ont pas cherché l'idée, ils ont repoussé la composition artificielle et voulue. Ils ont travaillé devant la nature même et on leur a reproché de se contenter trop aisément des motifs les plus humbles. Ils ne paraissent pas avoir généralement cherché à provoquer l'émotion, leur nature ne comporte guère une conception de la vie humaine, et l'on n'en déduirait aucun enseignement. Elle est lumineuse et colorée. S'ils y ont enfermé cette sorte de métaphysique dont je parlais tout à l'heure, elle se confond en quelque sorte avec les moyens techniques employés, elle n'en est que la résultante et l'expres-

1. Voir le bon livre de H. Marcel : *La peinture française au XIXe siècle.*

sion et peut fort bien n'être pas autrement préméditée. Et l'on voit encore par là comment les moyens employés par l'artiste et les idées, les sentiments qui ressortent de son œuvre sont inextricablement associés et quel rapport intime peut exister entre eux. Il ne faudrait pas en conclure que la technique et le sens sont indissolublement liés. La même technique peut servir à l'expression d'idées et de sentiments fort différents; un même sentiment, une même idée peuvent s'exprimer par des techniques différentes. Seulement, n'étant pas réalisés de la même façon, ils ne sont plus identiquement les mêmes. La douceur du monde de Lebourg n'est point la douceur du monde de Corot. Inversement une impression de même ordre, difficile souvent à traduire en mots, nous est donnée par des œuvres traitées selon la même technique pour incarner des sentiments différents ou même opposés. Hugo, Musset, Lamartine peuvent exprimer l'amour, mais l'amour est dans l'œuvre de l'un d'eux très différent de ce qu'il est chez les autres. Et que Hugo chante la pitié ou l'indignation, il reste toujours Hugo, et, si le sentiment diffère, on peut dire que la résonance est la même et pour ainsi dire que les sons harmoniques se ressemblent, gardent les mêmes rapports avec le ton fondamental. Il en est à peu près de même chez les peintres.

CONCLUSION

Le paysage est un genre fort complexe, aussi varié en somme que la peinture de personnages. Si celle-ci comporte des portraits, des scènes de genre et aussi des tableaux religieux ou des tableaux d'histoire, on peut trouver dans l'autre des distinctions analogues. Dans les deux cas d'ailleurs, elles n'ont rien d'absolu. Mais il est des paysages qui sont surtout des portraits de la nature, plus ou moins interprétés, comme les portraits le sont toujours. D'autres ont un charme léger et sans profondeur, qui amuse un moment quand l'œuvre est bien faite; d'autres encore révèlent des idées ou suggèrent des sentiments très hauts et très abstraits parfois. Et tous les genres comportent le mérite spécial à la peinture, qui fait parfois le prix de certaines œuvres et qui se lie logiquement parfois et parfois aussi assez diversement et singulièrement à l'autre.

Il s'en faut sans doute que toutes les écoles, tous les artistes, toutes les poésies, toutes les techniques

aient la même valeur, et les mondes créés par l'art sont d'une bien inégale beauté. Il en est même qui sont franchement laids et d'autres dont il serait déjà très exagéré d'affirmer qu'ils existent. Seulement la hiérarchie, pour des raisons que nous avons vues, est souvent très difficile ou même impossible à établir. Cela est vrai surtout quand il s'agit ou bien de talents d'ordre très différent ou bien, dans un même ordre, d'artistes assez rapprochés l'un de l'autre par le degré du talent. La différence des succès éclate, au contraire, si l'on prend des artistes très inégaux, si l'on considère les extrémités de la hiérarchie, et l'ordre de mérite s'impose. Entre van Goyen et Isaac Ostade il est peut-être permis d'hésiter et de même entre Flers et Cabat, entre Poussin et Claude. Il n'est pas permis de mettre sur le même rang Flers et Corot, Ruysdaël et Poelenburg, pas plus que Rembrandt et Gérard Dou, Léonard et Luini, et l'on pourrait choisir des exemples où l'ordre de préséance s'imposerait plus violemment encore.

Ceci admis, il faut reconnaître aussi que la diversité des génies et des talents, la diversité des genres, la diversité des techniques, correspondent non point parfaitement, mais d'une manière appréciable pourtant, à la diversité des fonctions de l'art, à la diversité des tendances et des désirs qu'il doit satisfaire, à la diversité de l'âme de ceux à qui l'art s'adresse et de ceux qui le pratiquent. Il faut dans l'art, comme dans la société, comme dans l'organisme, une sorte de division du travail. Tous les organes

sont nécessaires dans un organisme, ou du moins utiles, et tous ont leur valeur. Il en est dont les fonctions sont plus nobles, plus complexes et plus dominatrices, mais il en est aussi qui sont sensiblement de même importance, et tous ont leur raison d'être dans un organisme bien fait.

Il n'est point d'ailleurs d'organisme parfait et celui de l'homme contient des éléments qui semblent assez nuisibles. A plus forte raison la société, moins étroitement organisée que l'organisme, englobe des éléments superflus, parasites ou dangereux. L'art n'est pas beaucoup mieux organisé que la société. A considérer la production artistique dans son ensemble, on lui trouve un aspect assez incohérent, peut-être surtout à notre époque, et je me garderai de défendre toutes les manifestations qui prétendent s'y rattacher. Il n'en reste pas moins que des goûts fort divers restent légitimes, et qu'il n'y a qu'à se féliciter de voir prospérer certaines formes très différentes de l'art.

L'amour de la nature est un sentiment très vaste, très complexe, très différent selon les temps, les pays, les milieux et les individus. J'ai indiqué au début de cet ouvrage quelques-unes de ses sources. Il prend mille formes diverses. Et le goût pour le paysage peint ajoute, aux raisons de varier qu'il tient de l'amour de la nature, toutes celles, plus importantes encore ici, qu'il tient de l'amour de la peinture et de l'amour de l'art en général.

Ainsi certaines personnes se réjouissent de

retrouver devant un tableau les impressions qui leur arrivent de la nature même, et même de la reproduction d'un site connu. D'autres n'ont guère souci de la ressemblance, mais exigent une technique habile, sûre et personnelle. On admire ainsi des vues de Paris qui n'ont rien de l'atmosphère parisienne ou des sites révélés comme méridionaux par le titre, mais qu'on croirait pris dans le nord de la France. D'autres encore voudront penser et être émus devant un paysage, s'absorber dans un rêve précis ou indéfini. Et chacun sera porté à croire que tout ce qu'admirent tant les autres est insignifiant ou superflu. Pour les uns la technique n'est qu'une condition inférieure de l'art, pour d'autres ce qui la dépasse sort de la peinture et devient un exercice littéraire ou philosophique.

Mais toutes ces manières si différentes d'aimer l'art se subdivisent encore, s'éparpillent en nuances infinies. L'un aimera surtout le dessin, un autre les valeurs, un autre encore s'attachera surtout aux couleurs et à leur justesse, aux mille nuances de la perspective aérienne. Et celui-ci aimera les couleurs douces et les harmonies discrètes, celui-là les couleurs vives et leurs fanfares. Il en est qui se plairont aux paysages tristes, et j'ai entendu un amateur affirmer son désir de monter une collection de paysages gais. On peut multiplier ces spécialisations. Enfin beaucoup combinent quelques-uns de ces divers goûts en diverses manières et cherchent à en satisfaire plusieurs à la fois ou successivement.

Et tout cela est assez légitime en somme. Il y a bien des manières, non pas toutes également bonnes, mais toutes bonnes, d'aimer l'art, et cela justifie, non point tous les artistes et toutes les techniques, mais au moins l'existence d'artistes très différents et de pratiques bien dissemblables. Et, par exemple, que Pointelin et Lebourg, que Cottet et Vuillard, que R. Ménard et X. Roussel nous donnent des œuvres si différentes, je ne puis que m'en réjouir, encore que je ne les aime sans doute pas toutes au même degré. Il en est aussi, évidemment, et dans des écoles diverses, qui me paraissent superflus. Mais on pourrait sans doute penser ainsi à propos de toutes les formes de l'activité humaine, — et il en est beaucoup qui font moins d'honneur à notre pays que la peinture de paysage.

*
* *

D'ailleurs cette manière de présenter la question est trop simple et, pour cela, inexacte. L'artiste tend souvent moins à plaire à des goûts existant déjà qu'à créer des goûts nouveaux auxquels il apporte les moyens de se satisfaire. C'est le cas des novateurs puissants, des génies originaux qui, accueillis par les moqueries, par l'indignation ou par l'indifférence, finissent par s'imposer et, après avoir choqué le goût de leurs contemporains, le pétrissent, le reforment, créent un goût nouveau qui deviendra celui, non point de tous, mais d'une notable partie de ceux qui

viendront après eux. Au reste il est assez fréquent que chacun d'eux, en même temps qu'il est méconnu ou blâmé par la majorité, trouve des amis, des esprits qui vibrent spontanément à sa manière et auxquels il révèle leur sentiment et leur goût ignoré plus encore qu'il ne le crée. Mais il ne paraît pas sans exemple que certains artistes ne soient jamais appréciés à leur valeur, que le public gaspille leur œuvre en quelque sorte, et la laisse perdre faute de s'arrêter devant elle et de savoir l'écouter avec sympathie.

Comme d'ailleurs aucun artiste ne peut répondre à tout, comme aucune école ne donne satisfaction à toute la nature humaine, comme aucune technique ne peut exprimer à elle seule tout ce que nous voudrions qu'elle exprimât, comme la perfection ne se rencontrera jamais, au moins tant que l'humanité ne se figera pas dans quelque forme de pensée refroidie et de civilisation cristallisée, on peut toujours prévoir que le triomphe d'une école, d'un genre, d'une technique sera suivi de l'apparition d'une autre école. de genres différents, de techniques nouvelles, qui obscurciront quelque temps et peut-être avec excès leur gloire et domineront la majorité des esprits, — non pas tous, car leur variété est trop grande — jusqu'à quelque changement nouveau. Ces changements, ces petites révolutions, sont plus ou moins incomplets, brusques, profonds. Ils sont plus ou moins heureux et leur réussite varie de l'échec au triomphe. Ils sont plus ou moins bons, plus ou moins féconds, extrêmement inégaux en tout, mais il con-

vient en somme de se féliciter qu'il s'en produise.

Et l'art du paysage lui-même est le résultat d'un de ces changements. Apparu fugitivement en divers endroits et à diverses époques, il paraît s'être développé et constitué en Flandre et aux Pays-Bas. Mais c'est au XIXe siècle qu'il a son plein épanouissement, et son évolution n'est sans doute pas terminée. D'autres fruits viendront après ceux que nous avons goûtés. Il m'a paru constituer une très précieuse acquisition, encore trop méconnue, une des plus riches et des plus hautes conquêtes de l'art. Sans doute toutes ses formes ne se valent pas. Leur prix dépend beaucoup de l'artiste qui les réalise, il dépend aussi de ceux qui le regardent, il dépend enfin — toutes choses égales d'ailleurs — des sentiments qu'il provoque et des tendances qu'il satisfait. Si la pensée, si les sentiments généraux, si la vie proprement humaine, si l'idéalisation de cette vie sont ce que nous pouvons atteindre de plus haut, il faut dire que les paysages où nous les retrouvons sont supérieurs aux autres, quand ils les égalent par leurs mérites techniques. Et si la peinture de paysage s'élève parfois à cette hauteur, il ne semble pas qu'aucune autre forme de l'art puisse être placée, pour ses mérites essentiels, au-dessus d'elle. Si elle renonce aux merveilles de la forme humaine, aux prestiges de cette beauté dont le charme nous émeut si aisément, son rôle, plus difficile, n'en devient peut-être que plus haut. Le langage qu'elle nous parle en prend un caractère plus mystérieux et plus secret,

plus abstrait et plus symbolique et par là peut-être plus rare et plus précieux. Et cela compense peut-être ce qu'elle perd par ailleurs. J'ai tâché du moins de montrer les raisons qui légitiment son triomphe et de rappeler quelques-unes des œuvres où s'avère sa valeur.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

291-13. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 6-13.

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

FÉLIX ALCAN ET R. LISBONNE, ÉDITEURS

EXTRAIT DU CATALOGUE

Philosophie — Histoire — Sciences — Médecine
Economie Politique — Statistique — Finances

TABLE DES MATIÈRES

PARIS

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108 (Ce)

—

MARS 1913

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

VOLUMES IN-16.

Brochés, 2 fr. 50.

Derniers volumes publiés :

A. Bauer.
La conscience collect. et la morale.
G. Bohn.
Nouvelle psychologie animale.
G. Bonet-Maury.
L'unité morale des religions.
J. Bourdeau.
La philosophie affective.
Dugas et Moutier.
La dépersonnalisation.
Emerson.
Essais choisis.
L. Estève.
Une nouv. psychol. de l'impérialisme : Ernest Seillière.
R. Eucken.
Sens et valeur de la vie.
H. Höffding.
Jean-Jacques Rousseau.
A. Joussain.
Esquisse d'une philos. de la nature.
J. M. Laby.
La morale de Jésus.
F. Le Dantec.
Le chaos et l'harmonie universelle.
E. Le Roy.
Une philos. nouv. : H. Bergson. 3e éd.
E. Lichtenberger.
Le Faust de Gœthe.
W. Ostwald.
Esquisse d'une philos. des sciences.
Parisot et Martin.
Les postulats de la pédagogie.
E. de Roberty.
Concepts de la rais. et lois de l'univ.
J. Rogues de Fursac.
L'avarice.
Schopenhauer.
Philos. et science de la nature.
Fragments sur l'hist. de la philos.
Sur les apparitions, et opusc. div.
J. Segond.
Cournot.
L'intuition bergsonienne.
F. Simiand.
Méth. positive en science écon.
P. Sollier.
Morale et moralité.
M. Winter.
La méthode dans la phil. des math.

Alaux.
Philosophie de Victor Cousin.
R. Allier.
Philosophie d'Ernest Renan. 3e éd.
L. Arréat.
La morale dans le drame. 3e édit.
Mémoire et imagination. 2e édit.
Les croyances de demain.
Dix ans de philosophie (1890-1900).
Le sentiment religieux en France.
Art et psychologie individuelle.
G. Aslan.
Expérience et Invention en morale.
Avebury (J. Lubbock).
Paix et bonheur.
J. M. Baldwin.
Darwinisme dans les sc. morales.
G. Ballet.
Langage intérieur et aphasie. 2e éd.
A. Bayet.
La morale scientifique. 2e édit.
Beaussire.
Antécédents de l'hégélianisme.
Bergson.
Le rire. 8e édit.
Binet.
Psychologie du raisonnement. 5e éd.
Hervé Blondel.
Les approximations de la vérité.
C. Bos.
Psychologie de la croyance. 2e éd.
Pessimisme, féminisme, moralisme.
M. Boucher.
Essai sur l'hyperespace. 2e éd.
C. Bouglé.
Les sciences sociales en Allemagne.
Qu'est-ce que la sociologie? 2e éd.
J. Bourdeau.
Les maîtres de la pensée. 6e éd.
Socialistes et sociologues. 2e édit.
Pragmatisme et modernisme.
E. Boutroux.
Conting. des lois de la nature. 7e éd.

Brunschvicg.
Introd. à la vie de l'esprit. 3e éd.
L'idéalisme contemporain.

C. Coignet.
Protestantisme français au XIXe siècle

G. Compayré.
L'adolescence. 2e édit.

Coste.
Dieu et l'âme. 2e édit.

Em. Cramaussel.
Le premier éveil intellectuel de l'enfant. 2e édit.

A. Cresson.
Bases de la philos. naturaliste.
Le malaise de la pensée philos.
La morale de Kant. 2e éd.

G. Danville.
Psychologie de l'amour. 5e édit.

L. Dauriac.
La psychol. dans l'opéra français.

J. Delvolvé.
L'organisation de la conscience morale.
Rationalisme et tradition. 2e édit.

G. Dromard.
Les mensonges de la vie intérieure.

L. Dugas.
Psittacisme et pensée symbolique.
La timidité. 6e édit.
Psychologie du rire. 2e édit.
L'absolu.

L. Duguit.
Le droit social, le droit individuel et la transformation de l'État. 2e éd.

G. Dumas.
Le sourire.

Dunan.
Théorie psychologique de l'espace.
Les deux idéalismes.

Duprat.
Les causes sociales de la folie.
Le mensonge. 2e édit.

E. Durkheim.
Les règles de la méthode sociol. 6e éd.

E. d'Eichthal.
Corr. de S. Mill et G. d'Eichthal.
Pages sociales.

Encausse (Papus).
Occultisme et spiritualisme. 3e éd.

A. Espinas.
La philos. expériment. en Italie.

E. Faivre.
De la variabilité des espèces.

Ch. Féré.
Sensation et mouvement. 2e édit.
Dégénérescence et criminalité. 4e éd.

E. Ferri.
Les criminels dans l'art.

Fierens-Gevaert.
Essai sur l'art contemporain. 2e éd.
La tristesse contemporaine. 5e éd.
Psychol. d'une ville. Bruges. 3e éd.
Nouveaux essais sur l'art contemp.

M. de Fleury.
L'âme du criminel. 2e éd.

Fonsegrive.
La causalité efficiente.

A. Fouillée.
Propriété sociale et démocratie. 4e édit.

E. Fournière.
Essai sur l'individualisme. 2e édit.

Gauckler.
Le beau et son histoire.

G. Geley.
L'être subconscient. 3e édit.

J. Girod.
Démocratie, patrie et humanité.

E. Goblot.
Justice et liberté. 2e édit.

A. Godfernaux.
Le sentiment et la pensée. 2e édit.

J. Grasset.
Les limites de la biologie. 6e édit.

G. de Greef.
Les lois sociologiques. 4e édit.

Guyau.
La genèse de l'idée de temps. 2e éd.

E. de Hartmann.
La religion de l'avenir. 7e édition.
Le darwinisme. 9e édition.

R. C. Herckenrath.
Probl. d'esthétique et de morale.

Marie Jaëll.
L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.

W. James.
La théorie de l'émotion. 4e édit.

Paul Janet.
La philosophie de Lamennais.

Jankelevitch.
Nature et société.

A. Joussain.
Le fondem. psych. de la morale.

N. Kostyleff.
La crise de la psych. expérim.

J. Lachelier.
Du fondement de l'induction. 6e éd.
Études sur le syllogisme.

C. Laisant.
L'éduc. fondée sur la science. 3e éd.

Mme Lampérière.
Le rôle social de la femme.

A. Landry.
La responsabilité pénale.

Lange.
Les émotions. 4e édit.

De Roberty.
Psychisme social.
Fondements de l'éthique.
Constitution de l'éthique.
Frédéric Nietzsche.

E. Roehrich.
L'attention spontanée et volontaire.

J. Rogues de Fursac.
Mouvement mystique contemp.

Roisel.
De la substance.
L'idée spiritualiste. 2e édit.

Roussel-Despierres.
L'idéal esthétique.

Rzewuski.
L'optimisme de Schopenhauer.

Schopenhauer.
Le libre arbitre. 12e édition.
Le fondement de la morale. 11e éd.
Pensées et fragments. 25e édition.
Ecrivains et style. 2e édit.
Sur la religion. 2e édit.
Philosophie et philosophes.
Ethique, droit et politique.
Métaphysique et esthétique.

Seillière.
Introd. à la phil. de l'impérialisme.

P. Sollier.
Les phénomènes d'autoscopie.

P. Souriau.
La rêverie esthétique.

Herbert Spencer.
Classification des sciences. 9e édit.
L'individu contre l'Etat. 8e éd.
L'association en psychologie..

Stuart Mill.
Correspondance avec G. d'Eichthal.
Comte et la phil. positive. 8e éd.
L'utilitarisme. 7e édition.

Sully Prudhomme.
Psychologie du libre arbitre. 2e éd.

Sully Prudhomme et Ch. Richet.
Le probl. des causes finales. 4e éd.

Tanon.
L'évol. du droit et la consc. soc. 3e éd.

Tarde.
La criminalité comparée. 7e éd.
Les transformations du droit. 7e éd.
Les lois sociales. 7e édit.

J. Taussat.
Le monisme et l'animisme.

Thamin.
Éducation et positivisme. 3e éd.

P.-F. Thomas.
La suggestion, son rôle. 5e édit.
Morale et éducation. 3e éd.

Wundt.
Hypnotisme et suggestion. 4e édit.

Zeller.
Christ. Baur et l'école de Tubingue.

Th. Ziegler.
La question sociale. 4e éd.

VOLUMES IN-8.

Brochés, à 3.75, 5, 7.50 et 10 fr.

Derniers volumes publiés :

R. Berthelot.
Un romantisme utilitaire. 2 v. à 7.50

V. Brochard.
Études de philos. anc. et mod. 10 fr.

L. Brunschvicg.
Les étapes de la philos. mathém. 10 fr.

A. Cartault.
Les sentiments généreux. 5 fr.

Cellérier et Dugas.
L'année pédagog. 1e année. 7 fr. 50

E. Dupréel.
Le rapport social. 5 fr.

E. Durkheim.
Les formes élémentaires de la vie religieuse. 10 fr.

Et. Gilson.
La liberté chez Descartes et la théologie. 7 fr. 50

M. Halbwachs.
La classe ouvrière et les niveaux de vie. 7 fr. 50

F. Le Dantec.
Contre la métaphysique. 3 fr. 75

O. Lodge.
La survivance humaine. 5 fr.

A. Marceron.
La morale par l'Etat. 5 fr.

Ossip-Lourié.
Langage et verbomanie. 5 fr.

Palante.
Les antinomies entre l'individu et la société. 5 fr.

Fr. Paulhan.
L'activité mentale. 2e éd. 10 fr.

Philosophie allemande.
La philos. allemande au XIXe s. 5 fr.

F. Pillon.
L'année philosophique, 23e année, 1912. 5 fr.

E. Rignano.
Essais de synthèse scientifique. 5 fr.

F. Roussel-Despierres.
Hiérarchie des principes et des problèmes sociaux. 5 fr.

G. Simmel.
Mélanges de phil. relativiste. 5 fr.

E. Tardieu.
L'ennui. 2e éd., revue.

E. Terraillon.
L'honneur. 5 fr.

J. Wilbois.
Devoir et durée. 7 fr. 50

Ch. Adam.
La philosophie en France (première moitié du XIXe siècle). 7 fr. 50

Arréat.
Psychologie du peintre. 5 fr.

Dr L. Aubry.
La contagion du meurtre. 5 fr.

Alex. Bain.
La logique inductive et déductive. 5e édit. 2 vol. 20 fr.

J.-M. Baldwin.
Le développement mental chez l'enfant et dans la race. 7 fr. 50

J. Bardoux.
Psychol. de l'Angleterre contemp. (*les crises belliqueuses*). 7 fr. 50
Psychologie de l'Angleterre contemporaine (*les crises politiques*). 5 fr.

Barthélemy Saint-Hilaire.
La philosophie dans ses rapports avec les sciences et la religion. 5 fr.

Barzellotti.
La philosophie de H. Taine. 7 fr. 50

V. Basch.
La poétique de Schiller. 2e éd. 7 fr. 50

A. Bayet.
L'idée de bien. 3 fr. 75

Bazaillas.
Musique et inconscience. 5 fr.
La vie personnelle. 5 fr.

G. Belot.
Études de morale positive. 7 fr. 50

H. Bergson.
Essai sur les données immédiates de la conscience. 12e édit. 3 fr. 75
Matière et mémoire. 9e édit. 5 fr.
L'évolution créatrice. 14e éd. 7 fr. 50

H. Berr.
La synthèse en histoire. 5 fr.

R. Berthelot.
Evolutionnisme et platonisme. 5 fr.

A. Bertrand.
L'enseignement intégral. 5 fr.
Les études dans la démocratie. 5 fr.

A. Binet.
Les révélations de l'écriture. 5 fr.

C. Bloch.
La philosophie de Newton. 10 fr.

J.-H. Boex-Borel.
(*J.-H. Rosny aîné.*)
Le pluralisme. 5 fr.

Em. Boirac.
L'idée du phénomène. 5 fr.
La psychologie inconnue. 2e éd. 5 fr.

Bouglé.
Les idées égalitaires. 2e éd. 3 fr. 75
Essais sur le régime des castes. 5 fr.

L. Bourdeau.
Le problème de la mort. 4e éd. 5 fr.
Le problème de la vie. 7 fr. 50

Bourdon.
L'expression des émotions. 7 fr. 50

Em. Boutroux.
Études d'hist. de la phil. 2e éd. 7 fr. 50

Braunschvig.
Le sentiment du beau et le sentiment poétique. 7 fr. 50

L. Bray.
Du beau. 5 fr.

Brochard.
De l'erreur. 2e éd. 5 fr.

R. Brugeilles.
Le droit et la sociologie. 3 fr. 75

L. Brunschvicg.
Spinoza. 2e édit. 3 fr. 75
La modalité du jugement. 5 fr.

L. Carrau.
Phil. relig. en Angleterre. 5 fr.

L. Cellérier.
Esquisse d'une science pédagogique. 7 fr. 50

Ch. Chabot.
Nature et moralité. 5 fr.

A. Chide.
Le mobilisme moderne. 5 fr.

Clay.
L'alternative. 2e éd. 10 fr.

Collins.
Résumé de la phil. de H. Spencer. 5e éd. 10 fr.

Cosentini.
La sociologie génétique. 3 fr. 75

A. Coste.
Principes d'une sociol. obj. 3 fr. 75
L'expérience des peuples. 10 fr.

C. Couturat.
Les principes des mathématiques. 5 f.

Crépieux-Jamin.
L'écriture et le caractère. 5e éd. 7.50

A. Cresson.
Morale de la raison théorique. 5 fr.

B. Croce.
Philosophie de la pratique. 7 fr. 50

E. de Cyon.
Dieu et science. 2e édit. 7 fr. 50

A. Darbon.
L'explication mécanique et le nominalisme. 3 fr. 75

Dauriac.
Essai sur l'esprit musical. 5 fr.

A. David.
Le modernisme bouddhiste. 5 fr.

H. Delacroix.
Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme. 10 fr.

Delbos.
Philos. pratique de Kant. 12 fr. 50

J. Delvaille.
La vie sociale et l'éducation. 3 fr. 75

J. Delvolvé.
Religion, critique et philosophie positive chez Bayle. 7 fr. 50

Draghicesco.
L'individu dans le déterminisme social. 7 fr. 50
Le probl. de la conscience. 3 fr. 75

G. Dromard.
Essai sur la sincérité. 5 fr.

J. Dubois.
Le problème pédagogique. 7 fr. 50

L. Dugas.
Le problème de l'éducat. 2e éd. 5 fr.
L'éducation du caractère. 5 fr.

G. Dumas.
St-Simon et Auguste Comte. 5 fr.

G.-L. Duprat.
L'instabilité mentale. 5 fr.

Dupré et Nathan.
Le langage musical. 3 fr. 75

Duproix.
Kant et Fichte. 2e édit. 5 fr.

Durand (de Gros).
Taxinomie générale. 5 fr.
Esthétique et morale. 5 fr.
Variétés philosophiques. 2e éd. 5 fr.

E. Durkheim.
De la div. du trav. soc. 3e éd. 7 fr. 50
Le suicide. 2e édit. 7 fr. 50
L'année sociologique : 1re à 5e années. Chacune. 10 fr.; 6e à 10e. Chacune. 12 fr. 50; Tome XI, 1906-1909. 15 fr.

V. Egger.
La parole intérieure. 2e éd. 5 fr.

Dwelshauvers.
La synthèse mentale. 5 fr.

H. Ebbinghaus.
Précis de psychologie. 2e édit. 5 fr.

A. Espinas.
La philosophie sociale au XVIIIe siècle et la Révolution. 7 fr. 50

Enriques.
Les problèmes de la science et la logique. 3 fr. 75

R. Eucken.
Les grands courants de la pensée contemporaine. 10 fr.

F. Evellin.
La raison pure et les antinomies. 5 fr.

G. Ferrero.
Les lois psychol. du symbol. 5 fr.

Enrico Ferri.
La sociologie criminelle. 10 fr.

Louis Ferri.
La psych. de l'association. 7 fr. 50

J. Finot.
Le préjugé des races. 3e éd. 7 fr. 50
Philos. de la longévité. 12e éd. 5 fr.
Préjugé et problème des sexes. 3e édit. 5 fr.

Fonsegrive.
Le libre arbitre. 2e éd. 10 fr.

M. Foucault.
La psychophysique. 7 fr. 50
Le rêve. 5 fr.

Alf. Fouillée.
La pensée et les nouv. écoles anti-intellectualistes. 2e édit. 7 fr. 50
Liberté et déterminisme. 8e éd. 7 fr. 50
Critique des systèmes de morale contemporains. 7e éd. 7 fr. 50
La morale, l'art et la religion, d'après Guyau. 8e éd. 3 fr. 75
L'avenir de la métaphys. 2e éd. 5 fr.
Evolutionnisme des idées-forces. 5e éd. 7 fr. 50
La psychologie des idées-forces. 2e édit. 2 vol. 15 fr.
Tempérament et caractère. 3e éd. 7 fr. 50
Le mouvement idéaliste. 3e éd. 7 fr. 50
Le mouvement positiviste. 2e éd. 7.50
Psych. du peuple français. 3e éd. 7.50
La France au p. de v. moral. 5e éd. 7.50
Esquisse psychologique des peuples européens. 4e édit. 10 fr.
Nietzsche et l'immoralisme. 2e éd. 5 f.
Le moralisme de Kant et l'amoralisme contemporain. 2e éd. 7 fr. 50
Eléments sociol. de la morale. 2e édit. 7 fr. 50
La morale des idées-forces. 7 fr. 50
Le socialisme et la sociologie réformiste. 7 fr. 50
La démocratie politique et sociale en France. 3 fr. 75

E. Fournière.
Théories social. au XIXe siècle. 7 fr. 50

G. Fulliquet.
L'obligation morale. 7 fr. 50

Garofalo.
La criminologie. 5e édit. 7 fr. 50
La superstition socialiste. 5 fr.

L. Gérard-Varet.
L'ignorance et l'irréflexion. 5 fr.

E. Gley.
Études de psycho-physiologie. 5 fr.

G. Gory.
L'immanence de la raison dans la connaissance sensible. 5 fr.

J.-J. Gourd.
Philosophie de la religion. 5 fr.

R. de la Grasserie.
De la psychologie des religions. 5 fr.

J. Grasset.
Demifous et demiresponsables. 5 fr.
Introduction physiologique à l'étude de la philosophie. 2e éd. 5 fr.

G. de Greef.
Le transformisme social. 2e éd. 7 fr. 50
La sociologie économique. 3 fr. 75

K. Groos.
Les jeux des animaux. 7 fr. 50

Gurney, Myers et Podmore
Les hallucin. télépath. 4e éd. 7 fr. 50

Guyau.
La morale angl. cont. 6e éd. 7 fr. 50
Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 8e éd. 5 fr.
Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction. 9e éd. 5 fr.
L'irréligion de l'avenir. 16e éd. 7 fr. 50
L'art au point de vue sociol. 9e éd. 7 fr. 50
Éducation et hérédité. 12e éd. 5 fr.

E. Halévy.
La form. du radicalisme philos.
I. *La jeunesse de Bentham.* 7 fr. 50
II. *Evol. de la doctr. utilitaire*, 1789-1815. 7 fr. 50
III. *Le radicalisme philos.* 7 fr. 50

O. Hamelin.
Le système de Descartes. 7 fr. 50

Hannequin.
L'hypoth. des atomes. 2e éd. 7 fr. 50
Etudes d'histoire des sciences et d'histoire de la philosophie. 2 vol. 15 fr.

P. Hartenberg.
Les timides et la timidité. 3e éd. 5 fr.
Physionomie et caractère. 2e éd. 5 fr.

Hébert.
Evolut. de la foi catholique. 5 fr.
Le divin. 5 fr.

C. Hémon.
Philos. de Sully Prudhomme. 7 fr. 50

Hermant et Van de Waele.
Les principales théories de la logique contemporaine. 5 fr.

G. Hirth.
Physiologie de l'art. 5 fr.

H. Höffding.
La pensée humaine. 7 fr. 50
Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience. 4e édit. 7 fr. 50
Hist. de la philos. moderne. 2e édit. 2 vol. 20 fr.
Philosophie de la religion. 7 fr. 50
Philosophes contemporains. 2e édit. 3 fr. 75

Hubert et Mauss.
Mélanges d'histoire des religions. 5 fr.

Ioteyko et Stefanowska.
Psycho-physiologie de la douleur. 5 fr.

Isambert.
Les idées socialistes en France (1815-1848). 7 fr. 50

Izoulet.
La cité moderne. 7e édit. 10 fr.

Jacoby.
La sélect. chez l'homme. 2e éd. 10 fr.

Paul Janet.
Œuvres philosophiques de Leibniz. 2e édition. 2 vol. 20 fr.

Pierre Janet.
L'automatisme psychol. 6e éd. 7 fr. 50

J. Jastrow.
La subconscience. 7 fr. 50

J. Jaurès.
Réalité du monde sensible. 2e édit. 7 fr. 50

L. Jeudon.
La morale de l'honneur. 5 fr.

Karppe.
Études d'hist. de la philos. 3 fr. 75

A. Keim.
Helvétius. 10 fr.

P. Lacombe.
Individus et sociétés selon Taine. 7 fr. 50

A. Lalande.
La dissolution opposée à l'évolution. 7 fr. 50

Ch. Lalo.
Esthétique musicale scientifique. 5 f.
L'esthétique expérim. cont. 3 fr. 75
Les sentiments esthétiques. 5 fr.

A. Landry.
Principes de morale rationnelle. 5 fr.

De Lanessan.
La morale naturelle. 10 fr.
La morale des religions. 10 fr.

P. Lapie.
Logique de la volonté. 7 fr. 50

Lauvrière.
Edgar Poë. Sa vie. Son œuvre. 10 fr.
E. de Laveleye.
De la propriété et de ses formes primitives. 5e édit. 10 fr.
M.-A. Leblond.
L'idéal du XIXe siècle. 5 fr.
Gustave Le Bon.
Psych. du socialisme. 7e éd. 7 fr. 50
G. Lechalas.
Études esthétiques. 5 fr.
Étude sur l'espace et le temps. 2e édition. 5 fr.
Lechartier.
David Hume, moraliste et sociologue. 5 fr.
Leclère.
Le droit d'affirmer. 5 fr.
F. Le Dantec.
L'unité dans l'être vivant. 7 fr. 50
Limites du connaissable. 3e édit. 3 fr. 75
Xavier Léon.
La philosophie de Fichte. 10 fr.
Leroy (E.-B.).
Le langage. 5 fr.
A. Lévy.
La philosophie de Feuerbach. 10 fr.
L. Lévy-Bruhl.
La philosophie de Jacobi. 5 fr.
Lettres de Stuart Mill à Comte. 10 fr.
La philos. d'Aug. Comte. 3e éd. 7 fr. 50
La morale et la science des mœurs. 5e éd. 5 fr.
Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. 2e éd. 7 fr. 50
Liard.
Science positive et métaphysique. 4e édit. 7 fr. 50
Descartes. 3e édit. 5 fr.
H. Lichtenberger.
Richard Wagner, poète et penseur. 5e édit. 10 fr.
Henri Heine penseur. 3 fr. 75
Lombroso.
La femme criminelle et la prostituée. 1 vol. avec planches. 15 fr.
Le crime polit. et les révol. 2 v. 15 f.
L'homme criminel. 3e édit. 2 vol., avec atlas. 36 fr.
Le crime. 2e éd. 10 fr.
L'homme de génie (avec pl). 4e éd. 10 f.
E. Lubac.
Système de psychol. rationn. 3 fr. 75
G. Luquet.
Idées générales de psychol. 5 fr.
G. Lyon.
L'idéalisme en Angl. au XVIIIe s. 7.50
Enseignement et religion. 3 fr. 75
P. Malapert.
Les éléments du caractère. 2e éd. 5 fr.
Marion.
La solidarité morale. 6e édit. 5 fr.
Fr. Martin.
La perception extérieure et la science positive. 5 fr.
A. Matagrin.
La psychologie sociale de Gabriel Tarde. 5 fr.
J. Maxwell.
Les phénomènes psych. 4e éd. 5 fr.
A. Ménard.
Psychologie de W. James. 7 fr. 50
P. Mendousse.
L'âme de l'adolescent. 2e édit. 5 fr.
E. Meyerson.
Identité et réalité. 2e édit. 7 fr. 50
Morton Prince.
Dissoc. d'une personnalité. 10 fr.
Max Muller.
Nouv. études de mythol. 12 fr. 50
Myers.
La personnalité humaine. 3e éd. 7.50
E. Naville.
La logique de l'hypothèse. 2e éd. 5 fr.
La définition de la philosophie. 5 fr.
Les philosophies négatives. 5 fr.
Le libre arbitre. 2e édition. 5 fr.
Les philosophies affirmatives. 7 fr. 50
J.-P. Nayrac.
L'attention. 3 fr. 75
Max Nordau.
Dégénérescence. 2 v. 7e éd. 17 fr. 50
Les mensonges conventionnels de notre civilisation. 10e éd. 5 fr.
Vus du dehors. 5 fr.
Le sens de l'histoire. 7 fr. 50
Novicow.
La morale et l'intérêt. 5 fr.
Luttes entre soc. humaines. 2e éd. 10 f.
Justice et expansion de la vie. 7 fr. 50
La critique du darwinisme social. 7 fr. 50
H. Oldenberg.
Le Bouddha. 2e éd. 7 fr. 50
La religion du Véda. 10 fr.
Ossip-Lourié.
La philosophie russe contemp. 5 fr.
Psychol. des romanciers russes au XIXe siècle. 7 fr. 50
Ouvré.
Form. littér. de la pensée grecq. 10 fr.
G. Palante.
Combat pour l'individu. 3 fr. 75
Fr. Paulhan.
Les caractères. 3e édition. 5 fr.
Les mensonges du caractère. 5 fr.
Le mensonge de l'art. 5 fr.
Payot.
L'éducation de la volonté. 36e éd. 5 fr.
La croyance. 3e éd. 5 fr.

Jean Pérès.
L'art et le réel. 3 fr. 75

Bernard Perez.
Les trois premières années de l'enfant. 7e édit. 5 fr.
L'enfant de 3 à 7 ans. 4e éd. 5 fr.
L'éd. mor. dès le berceau. 4e éd. 5 fr.
L'éd. intell. dès le berceau. 2e éd. 5 fr.

C. Piat.
La personne humaine. 2e éd. 7 fr. 50
Destinée de l'homme. 2e édit. 5 fr.
La morale du bonheur. 5 fr.

Picavet.
Les idéologues. 10 fr.

Piderit.
La mimique et la physiognom. 5 fr.

Pillon.
L'année philos. 22 vol., chacun. 5 fr.

J. Pioger.
La vie et la pensée. 5 fr.
La vie sociale, la morale et le progrès. 5 fr.

L. Prat.
Le caractère empirique et la personne. 7 fr. 50

Preyer.
Éléments de physiologie. 5 fr.

L. Proal.
Le crime et la peine. 4e éd. 10 fr.
La criminalité politique. 2e éd. 5 fr.
Le crime et le suicide passionn. 10 f.

G. Rageot.
Le succès. 3 fr. 75

F. Rauh.
Études de morale. 10 fr.
De la méthode dans la psychologie des sentiments. 2e éd. 5 fr.
L'expérience morale. 3 fr. 75

Récéjac.
La connaissance mystique. 5 fr.

Rémond et Voivenel.
Le génie littéraire. 5 fr.

G. Renard.
La méthode scientifique de l'histoire littéraire. 10 fr.

Renouvier.
Les dilem. de la métaph. pure. 5 fr.
Hist. et solut. des problèmes métaphysiques. 7 fr. 50
Le personnalisme. 10 fr.
Critique de la doctrine de Kant. 7.50
Science de la morale. Nouvelle édit. 2 vol. 15 fr.

G. Revault d'Allonnes.
Psychologie d'une religion. 5 fr.
Les inclinations. 3 fr. 75

A. Rey.
La théorie de la physique chez les physiciens contemp. 7 fr. 50

Ribéry.
Classification des caractères. 3 fr. 75

Th. Ribot.
L'hérédité psycholog. 9e éd. 7 fr. 50
La psychologie anglaise contemporaine. 3e éd. 7 fr. 50
La psychologie allemande contemporaine. 7e éd. 7 fr. 50
La psych. des sentim. 8e éd. 7 fr. 50
L'évol. des idées générales. 3e éd. 5 fr.
L'imagination créatrice. 3e éd. 5 fr.
Logique des sentiments. 4e éd. 3 f. 75
Essai sur les passions. 3e éd 3 fr. 75

Ricardou.
De l'idéal. 5 fr.

G. Richard.
L'idée d'évolution dans la nature et dans l'histoire. 7 fr. 50

H. Riemann.
Elém. de l'esthétiq. musicale. 5 fr.

E. Rignano.
Transmissibilité des caractères acquis. 5 fr.

A. Rivaud.
Essence et existence chez Spinoza. 3 fr. 75

E. de Roberty.
Ancienne et nouvelle philos. 7 fr. 50
La philosophie du siècle. 5 fr.
Nouveau programme de sociol. 5 fr.
Sociologie de l'action. 3 fr. 75

G. Rodrigues.
Le problème de l'action. 3 fr. 75

Ed. Roehrich.
Philosophie de l'éducation. 5 fr.

F. Roussel-Despierres.
Liberté et beauté. 7 fr. 50

Romanes.
L'évol. ment. chez l'homme. 7 fr. 50

Russell.
La philosophie de Leibniz. 3 fr. 75

Ruyssen.
Évolut. psychol. du jugement. 5 fr.

A. Sabatier.
Philosophie de l'effort. 2e éd. 7 fr. 50

Emile Saigey.
La physique de Voltaire. 5 fr.

G. Saint-Paul.
Le langage intérieur. 5 fr.

E. Sanz y Escartin.
L'individu et la réforme sociale. 7.50

F. Schiller.
Etudes sur l'humanisme. 10 fr.

A. Schinz.
Anti-pragmatisme. 5 fr

Schopenhauer.
Aphorismes sur la sagesse dans la vie. 9e éd. 5 fr.
Le monde comme volonté et représentation. 6e éd. 3 vol. 22 fr. 50

Séailles.
Ess. sur le génie dans l'art. 4e éd. 5 fr.
Philosoph. de Renouvier. 7 fr. 50

J. Segond.

La prière. 7 fr. 50

Sighele.

La foule criminelle. 2e édit. 5 fr.

Sollier.

Psychologie de l'idiot et de l'imbécile. 2e éd. 5 fr.
Le problème de la mémoire. 3 fr. 75
Le mécanisme des émotions. 5 fr.
Le doute. 7 fr. 50

Souriau.

L'esthétique du mouvement. 5 fr.
La beauté rationnelle. 10 fr.
La suggestion dans l'art. 2e édit. 5 fr.

Spencer (Herbert).

Les premiers principes. 11e éd. 10 fr.
Principes de psychologie. 2 vol. 20 fr.
Princip. de biologie. 6e éd. 2 v. 20 fr.
Princip. de sociol. 5 vol. 43 fr. 75
I. *Données de la sociologie*, 10 fr. — II. *Inductions de la sociologie. Relations domestiques*, 7 fr. 50. — III. *Institutions cérémonielles et politiques*, 15 fr. — IV. *Institutions ecclésiastiques*, 3 fr. 75. — V. *Institutions professionnelles*, 7 fr. 50.
Justice. 3e éd. 7 fr. 50
Rôle moral de la bienfaisance. 7.50
Morale des différents peuples. 7.50
Problèmes de morale et de sociologie. 2e éd. 7 fr. 50
Essais sur le progrès. 5e éd. 7 fr. 50
Essais de politique. 4e éd. 7 fr. 50
Essais scientifiques. 4e éd. 7 fr. 50
De l'éducation. 13e édit. 5 fr.
Une autobiographie. 10 fr.

P. Stapfer.

Questions esthétiques et religieuses 3 fr. 75

Stein.

La question sociale au point de vue philosophique. 10 fr.

Stuart Mill.

Mes mémoires. 5e éd. 5 fr.
Système de logique. 2 vol. 20 fr.
Essais sur la religion. 4e édit. 5 fr.
Lettres à Auguste Comte.

James Sully.

Le pessimisme. 2e éd. 7 fr. 50
Essai sur le rire. 7 fr. 50

Sully Prudhomme.

La vraie religion selon Pascal. 7 f. 50
Le lien social. 3 fr. 75

G. Tarde.

La logique sociale. 4e édit. 7 fr. 50
Les lois de l'imitation. 6e éd. 7 fr. 50
L'opinion et la foule. 3e édit. 5 fr.

E Tassy.

Le travail d'idéation. 5 fr.

P.-Félix Thomas.

L'éducation des sentiments. 5e éd. 5 fr.
Pierre Leroux. Sa philosophie. 5 fr.

P. Tisserand.

L'anthropologie de Maine de Biran. 10 fr.

Jean d'Udine.

L'art et le geste. 5 fr.

H. Urtin.

L'action criminelle. 5 fr.

Et. Vacherot.

Essais de philosophie critique. 7 f. 50
La religion. 7 fr. 50

I. Waynbaum

La physionomie humaine. 5 fr.

L. Weber.

Vers le positivisme absolu par l'idéalisme. 7 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE
D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-16 et in-8

DERNIERS VOLUMES PUBLIÉS :

L'ALSACE-LORRAINE OBSTACLE A L'EXPANSION ALLEMANDE, par *J. Novicow.* 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
LE MAROC, par *Augustin Bernard.* 1 vol. in-8, avec cartes. . . 5 fr.
L'ITALIE ÉCONOMIQUE ET SOCIALE (1861-1912), par *E. Lémonon.* 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
L'ŒUVRE LÉGISLATIVE DE LA RÉVOLUTION, par *L. Cahen* et *R. Guyot*, 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
LA FRANCE SOUS LA MONARCHIE CONSTITUTIONNELLE (1814-1848), par *G. Weill.* Nouvelle édition. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50
NOS HOMMES D'ETAT ET L'ŒUVRE DE RÉFORME, par *F. Maury.* 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

Le « coup » d'Agadir. *La querelle franco-allemande*, par *P. Albin*. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50
Histoire de la révolution française, par *Th. Carlyle*. Nouvelle édition. 3 vol. in-18 . . . . 10 fr. 50
Bismarck (1815-1898), par *H. Welschinger*. 2e éd. In-8 av. portrait. 5 fr.
Les grands problèmes de la politique intérieure russe, par *R. Marchand*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Le Portugal et ses colonies, par *A. Marvaud*. 1 vol. in-8. . . 5 fr.
Austerlitz. La fin du Saint-Empire (1804-1806). (*Napoléon et l'Europe*, II), par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
La vie politique dans les Deux Mondes, publ. sous la dir. de *A. Viallate* et *M. Caudel*, avec la collab. de professeurs et d'anciens élèves de l'Ecole des Sciences Politiques. 5e année, 1910-1911. 1 fort. vol. in-8. 10 fr.

Précédemment parus :

EUROPE

Les questions actuelles de politique étrangère en Europe, par *F. Charmes*, *A. Leroy-Beaulieu*, *R. Millet A. Ribot*, *A. Vandal*, *R. de Caix*, *R. Henry*, *G. Louis-Jaray*, *R. Pinon*, *A. Tardieu*. Nouvelle édition, refondue et mise à jour. 1 vol. in-16 avec 5 cartes hors texte. 3 fr. 50
Hist. diplomatique de l'Europe (1815-1878), par *Debidour*, 2 v. in-8. 18 fr.
La question d'Orient, par *E. Driault*. 5e édit. 1 vol. in-8. . 7 fr.
La conférence d'Algésiras. *Histoire diplomatique de la crise marocaine* (*janvier-avril 1906*), par *A. Tardieu*. 3e édit. Revue et augmentée d'un appendice sur *Le Maroc après la conférence* (1906-1909). In-8. 10 fr.
Les grands traités politiques. *Recueil des principaux textes diplomatiques depuis 1815 jusqu'à nos jours*, par *P. Albin*. Préface de *Maurice Herbette*. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.
L'Europe et la politique britannique (1882-1911), par *E. Lémonon*. Préface de M. *Paul Deschanel*. 2e édit. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.
La politique de Pie X, par *Maurice Pernot*. 1 vol. in-16 . . . 3 fr. 50

FRANCE ET COLONIES

Le Directoire et la paix de L'Europe, des traités de Bale a la deuxième coalition (1795-1799), par *R. Guyot*. 1 vol. in-8. . . 15 fr.
La politique douanière de la France, par *Ch. Augier* et *A. Marvaud*. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr. 50
La révolution française, par *H. Carnot*. 1 vol. in-16. Nouv. éd. 3 fr. 50
La théophilanthropie et le culte décadaire (1796-1801), par *A. Mathiez*. 1 vol. in-8. . . . . 12 fr.
Contributions a l'histoire religieuse de la révolution française, par *le même*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Mémoires d'un ministre du trésor public (1789-1815), par le comte *Mollien*. Publié par *M. Gomel*. 3 vol. in-8. . . . . 15 fr.
Condorcet et la révolution française, par *L. Cahen*. 1 vol. in-8. 10 fr.
Cambon et la révolution française, par *F. Bornarel*. 1 vol. in-8. 7 fr.
Le culte de la raison et le culte de l'être suprême (1793-1794). Étude historique, par *A. Aulard*. 2e éd. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Études et leçons sur la révolution française, par *A. Aulard*. 6 vol. in-16. Chacun . . . . 3 fr. 50
Hommes et choses de la Révolution, par *E. Spuller*. In-16. 3 fr. 50
Les campagnes des armées françaises (1792-1815), par *C. Vallaux*. 1 vol. in-16, avec 17 cartes. . . . . 3 fr. 50
La politique orientale de Napoléon (1806-1808), par *E. Driault*. In-8. 7 fr.
Napoléon et la Pologne (1806-1807), par *Handelsman*. 1 vol. in-8. 5 fr.
De Waterloo a Sainte-Hélène, par *J. Silvestre*, 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Le Conventionnel Goujon, par *L. Thénard et R. Guyot*. 1 vol. in-8. 5 fr.
Histoire du Second Empire (1848-1870), par *T. Delord*. 6 vol. in-8. 42 fr.
Histoire de dix ans (1830-1840), par *Louis Blanc*. 5 vol. in-8. Chacun. 5 fr.
Associations et sociétés secrètes sous la deuxième république (1848-1851), par *J. Tchernoff*. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
Histoire du parti républicain (1814-1870), par *G. Weill*. 1 v. in-8. 10 fr.

Histoire du mouvement social (1852-1910), par *le même*. In-8. 2ᵉ éd. 10 fr.
Histoire de la troisième république, par *E. Zévort* : I. *Présidence de M. Thiers*. 1 vol. in-8. 3ᵉ édit. 7 fr. — II. *Présidence du Maréchal*. (*Épuisé*) — III. *Présidence de Jules Grévy*. 1 vol. in-8. 2ᵉ édition. 7 fr. — IV. *Présidence de Sadi-Carnot*. 1 vol. in-8. . . . 7 fr.
Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (1789-1870), par *A. Debidour*. 2ᵉ éd. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*). 12 fr.
L'Etat et les Eglises en France, par *J.-L. de Lanessan*. In-16. 3 fr. 50
La société française sous la troisième république, par *Marius-Ary Leblond*. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
La liberté de conscience en France (1595-1905), par *G. Bonet-Maury*. 1 vol. in-8, 2ᵉ édit. . . . . 5 fr.
Les civilisations tunisiennes, par *P. Lapie*. 1 vol. in-16. . 3 fr. 50
Les colonies françaises, par *P. Gaffarel*. 1 vol. in-8. 6ᵉ éd. . . 5 fr.
L'œuvre de la France au Tonkin, par *A. Gaisman*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
La France hors de France. *Notre émigration, sa nécessité, ses conditions*, par *J.-B. Piolet*. 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.
L'Algérie, par *M. Wahl*. 1 vol. in-8. 5ᵉ éd., revue par *A. Bernard*. 5 fr.
Au Congo français. *La question internationale du Congo*, par *F. Challaye*. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
La France moderne et le problème colonial (1815-1830), par *Ch. Schefer*. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
L'Eglise catholique et l'Etat en France sous la troisième république (1870-1906), par *A. Debidour*. Tome I. 1870-1889. 1 vol. in-8. 7 fr. Tome II. 1889-1906. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.
L'Eveil d'un monde. *L'œuvre de la France en Afrique occidentale*, par *L. Hubert*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Régions et Pays de France, par *Fèvre et Hauser*. 1 vol. in-8 ill. 7 fr.
Notre empire colonial, par *H. Busson, J. Fèvre et H. Hauser*. 1 vol. in-8 avec gravures et cartes. 5 fr.
Napoléon et la Catalogne. *La Captivité de Barcelone* (*Février 1808-Janvier 1810*). 1 vol. in-8 avec une carte hors texte. (Prix Pezrat, 1910) . . . . 10 fr.
La politique extérieure du Premier Consul (1800-1803). (*Napoléon et l'Europe*, I), par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
Les officiers de l'armée royale et la révolution, par le Lieut.-Colonel *Hartmann*. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*). . . . 10 fr.
Thouret (1746-1794). *La vie et l'œuvre d'un constituant*, par *E. Lebègue*. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr.
Essai politique sur Alexis de Tocqueville, par *R. Pierre Marcel*. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr.
Histoire du catholicisme libéral en France (1828-1908), par *G. Weill*. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

ALLEMAGNE

L'esprit public en Allemagne vingt ans après Bismarck, par *H. Moysset*. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
L'effort allemand, par *L. Hubert*. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50
La restauration de l'empire allemand, par *A. de Ruville*. Traduit par P. Albin. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr.
Le grand-duché de Berg (1806-1813), par *Ch. Schmidt*. 1 vol. in-8. 10 fr.
Histoire de la Prusse, de la mort de Frédéric II à la bataille de Sadowa, par *E. Véron*. 1 vol. in-18. 6ᵉ éd. . . . . 3 fr. 50
Les origines du socialisme d'état en Allemagne, par *Ch. Andler*. 2ᵉ édit. In-8. . . . . 7 fr.
L'Allemagne nouvelle et ses historiens (*Niebuhr, Ranke, Mommsen, Sybel, Treitschke*), par *A. Guilland*. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.
La démocratie socialiste allemande, par *E. Milhaud*. 1 vol. in-8. 10 fr.
La Prusse et la Révolution de 1848, par *P. Matter*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
Bismarck et son temps, par *le même*. 3 vol. in-8, chacun. 10 fr. — I. *La préparation* (1815-1862). — II. *L'action* (1863-1870). — III. *Le triomphe et le déclin* (1870-1896). (*Ouvrage couronné par l'Institut*).

ANGLETERRE

L'Europe et la politique britannique (1882-1911), par *E. Lémonon* Préface de M. *Paul Deschanel*. 2e édit. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr
Histoire contemp. de l'Angleterre, par *H. Reynald*. 2e éd. In-16. 3 fr. 50
A travers l'Angleterre contemporaine, par *J. Mantoux*. In-16. 3 fr. 50

AUTRICHE-HONGRIE

La renaissance tchèque au xixe siècle, par *L. Leger*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
Les Tchèques et la Bohême contemporaine, par *Bourlier*. In-16. 3 fr. 50
Le pays magyar, par *R. Recouly*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
La Hongrie rurale, sociale et politique, par *J. de Mailath*. In-8. 5 fr.
La question sociale et le socialisme en Hongrie, par *G.-Louis Jaray*. 1 vol. in-8 avec 5 cartes hors texte . . . . 7 fr.

ESPAGNE

Histoire de l'Espagne, par *H. Reynald*. 1 vol. in-16 . . . . . 3 fr. 50
La question sociale en Espagne, par *Angel Marvaud*. 1 vol. in 8. 7 fr.

GRÈCE et TURQUIE

La Turquie et l'hellénisme contemporain, par *V. Bérard*. 1 vol. in-16. 6e éd. (*Ouvrage couronné par l'Académie française*) . . . . 3 fr. 50
Bonaparte et les iles Ioniennes, par *E. Rodocanachi*. In-8. 5 fr.

ITALIE

Histoire de l'unité italienne (1814-1871), p. *Bolton King*. 2 v. in-8. 15 fr.
Bonaparte et les républiques italiennes, par *P. Gaffarel*. In-8. 5 fr.
Napoléon en Italie (1800-1812), par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . 10 fr.

SUISSE

Histoire du peuple suisse, par *Daendliker*. In-8. . . . . 5 fr.

ROUMANIE

Histoire de la Roumanie contemp. (1822-1900), par *Damé*. In-8. 7 fr.

AMÉRIQUE

Les questions actuelles de politique étrangère dans l'Amérique du Nord, par *A. Siegfried*, *P. de Rousiers*, *de Périgny*, *F. Roz*, *A. Tardieu*. 1 vol. in-16 avec 5 cartes hors texte . . . . 3 fr. 50
Histoire de l'Amérique du Sud, par *Alf. Deberle*. In-16. 3e éd. 3 fr. 50
L'Industrie américaine, par *A. Viallate*. 1 vol. in-8. . . . . . 10 fr.

CHINE-JAPON

Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales (1861-1902), par *H. Cordier*, de l'Instit. 3 vol. in-8, avec cartes. 30 fr.
L'expédition de Chine de 1857-58, par *le même*. 1 vol. in-8. . . 7 fr.
L'expédition de Chine de 1860, par *le même*. 1 vol. in-8 . . . . 7 fr.
En Chine. *Mœurs et institutions*. par *M. Courant*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Le drame chinois, par *Marcel Monnier*. 1 vol. in-16. . . . 2 fr. 50
Le protestantisme au Japon (1859-1907), par *R. Allier*. In-16. 3 fr. 50
La question d'Extrême-Orient, par *E. Driault*. 1 vol. in-8. . . 7 fr.
Les questions actuelles de politique étrangère en Asie, par MM. le *Baron de Courcel*, *P. Deschanel*, *P. Doumer*, *E. Etienne*, *le Général Lebon*, *Victor Bérard*, *R. de Caix*, *M. Revon*, *Jean Rodes*, le *Dr Rouire*. 1 vol. in-16 avec 4 cartes hors texte . . . . 3 fr. 50
La Chine nouvelle, par *Jean Rodes*. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

ÉGYPTE

La transformation de l'Égypte, par *Alb. Métin*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

INDE

L'Inde contemp. et le mouvement national, par *E. Piriou*. In-16. 3 fr. 50

QUESTIONS POLITIQUES ET SOCIALES

Problèmes politiques et sociaux, par *E. Driault*. 2e éd. 1 vol. in-8. 7 fr.
Vue générale de l'histoire de la civilisation, par *le même*. 2 vol. in-16, illustrés. 3e édit. (*Récompensé par l'Institut*). . . . . . 7 fr.
Le monde actuel, par *le même*. *Tableau polit. et écononom.* 1 v. in-8. 7 fr.
Souveraineté du peuple et gouvernement, par *E. d'Eichthal*, de l'Institut. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

Sophismes socialistes et faits économiques, par *Yves Guyot*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Les missions et leur protectorat, par *J.-L. de Lanessan*. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Le socialisme utopique, par *A. Lichtenberger*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Le socialisme et la révolution française, par *le même*. 1 v. in-8. 5 fr.
L'ouvrier devant l'état, par *Paul Louis*. 1 vol. in-8. . . . . . 7 fr.
Histoire du mouvement syndical en France (1789-1910), par *le même*. 2e édit. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50
Le syndicalisme contre l'Etat, par *le même*. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
Histoire politique et sociale (1815-1911). (*Evolution du monde moderne*), par *E. Driault et Monod*. 1 vol. in-16 avec gravures et cartes. 2e édit. 5 fr.
La dissolution des assemblées parlementaires, par *Paul Matter*. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.
La France et l'Italie devant l'histoire, par *J. Reinach*. 1 vol. in-8. 5 fr.
Le socialisme a l'Etranger, par MM. *J. Bardoux*, *G. Gidel*, *Kinzo. Goraï*, *G. Isambert*, *G. Louis-Jaray*. *A. Marvaud*. *Da Motta de San Miguel*, *P. Quentin-Bauchart*, *M. Revon*, *A. Tardieu*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
Figures disparues, par *E. Spuller*. 3 vol. in-16, chacun . . . 3 fr. 50
L'éducation de la démocratie, par *le même*. 1 vol. in-16. . . 3 fr. 50
L'évolution politique et sociale de l'église, par *le même*. 1 v. in-16. 3 fr. 50
La France et ses alliances, par *A. Tardieu*. 1 vol. in-16.. . 3 fr. 50
La Vie politique dans les Deux Mondes, publiée sous la direction de *A. Viallate* et *M. Caudel*. 1re année (1906-1907), à 5e année (1910-1911). Chacune 1 fort vol. in-8. . . . . 10 fr.
L'école saint-simonienne, par *G. Weill*. 1 vol. in-16. . . 3 fr. 50

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean Chantavoine

Chaque volume in-8 de 250 pages environ, 3 fr. 50

Liste par ordre de publication :

Palestrina, par Michel Brenet. 3e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy. 6e édit.
J.-S. Bach, par A. Pirro. 3e édit.
Beethoven, par Jean Chantavoine. 6e édit.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy. 2e éd.
Moussorgsky, par M. D. Calvocoressi. 2e édition.
Haydn, par M. Brenet. 2e édit.
Trouvères et Troubadours, par Pierre Aubry. 2e édit.
Wagner, par Henri Lichtenberger. 4e édit.
Gluck, par Julien Tiersot. 3e éd.
Liszt, par J. Chantavoine. 2e éd.
Gounod, par Camille Bellaigue. 2e éd.
Haendel, par R. Rolland. 3e éd.
Lully, par L. de la Laurencie.
L'Art Grégorien, par Amédée Gastoué. 2e édit.
Jean-Jacques Rousseau, par J. Tiersot.
Schutz, par A. Pirro.
Meyerbeer, par L. Dauriac.

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de M. Pierre Marcel

Chaque volume in-8, avec 24 reproductions hors texte....... 3 fr. 50

Volumes parus :

Titien, par H. Caro-Delvaille. | **Greuze**, par Louis Hautecœur.
Vélazquez, par Aman-Jean.

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE DES SCIENCES SOCIALES

Secrétaire de la rédaction. DICK MAY, Secrét. gén. de l'Éc. des Hautes Études sociales.

Vol. in-8 carré de 300 pages environ, cart. à l'anglaise, chacun. 6 fr.

Derniers volumes publiés :

Les divisions régionales de la France, par MM. C. Bloch, L. Laffitte, J. Letaconnoux, L. Levainville, F. Maurette, P. de Rousiers, M. Schwob, C. Vallaux, P. Vidal de la Blache. Introduction de Ch. Seignobos.

Les aspirations autonomistes en Europe, par MM. J. Aulneau, F. Delaisi, Y.-M. Goblet, R. Henry, H. Lichtenberger, A. Malet, R. Marvaud, Ad. Reinach, H. Vimard. Préface de Ch. Seignobos.

La méthode positive dans l'enseignement primaire et secondaire, par MM. Berthonneau, A. Bianconi, H. Bourgin, L. Brucker, F. Brunot, G. Delobel, G. Rudler, H. Weill. Avant-propos de A. Croiset.

Les œuvres périscolaires, par MM. le Dr Calmette, le Dr P. Gallois, le Dr de Pradel, G. Bertier, le Dr E. Petit, T. Coudirolle, le Dr Régnier, le Dr Cayla, L. Bougier, le Dr P. Le Gendre, le Dr Doléris. Préface de M. le sénateur Paul Strauss.

J.-J. Rousseau, par MM. A. Cahen, D. Mornet, G. Gastinel, V. Delbos, J. Benrubi, F. Baldensperger, G. Dwelshauvers, F. Vial, Beaulavon, G. Belot, C. Bouglé, D. Parodi. Préface de M. Lanson, professeur à la Sorbonne.

La lutte scolaire en France au dix-neuvième siècle, par MM. F. Buisson, L. Cahen, A. Dessoye, E. Fournière, C. Latreille, R. Lebey, Roger Lévy, Ch. Seignobos, Ch. Schmidt, J. Tchernoff, E. Toutey et J. Letaconnoux.

Neutralité et monopole de l'enseignement, par MM. V. Basch, E. Blum, A. Croiset, G. Lanson, D. Parodi, Th. Reinach, F. Lévy-Wogue et R. Pichon.

La séparation de l'Église et de l'État, par J. de Narfon.

L'individualisation de la peine, par R. Saleilles, prof. à la Faculté de droit de l'Univ. de Paris, et G. Morin, doc. 2e édition.

L'idéalisme social, par Eugène Fournière, 2e édit.

Ouvriers du temps passé, par H. Hauser, 3e édit.

Les transformations du pouvoir, par G. Tarde, 2e édit.

Morale sociale, par MM. G. Belot, Marcel Bernès, Brunschvicg, F. Buisson, Darlu, Dauriac, Delbet, Ch. Gide, M. Kovalevsky, Malapert, le R. P. Maumus, de Roberty, G. Sorel, le Pasteur Wagner. Préface de M. É. Boutroux, de l'Académie française. 2e éd.

Les enquêtes, *pratique et théorie*, par P. du Maroussem.

Questions de morale, par MM. Belot, Bernès, F. Buisson, A. Croiset, Darlu, Delbos, Fournière, Malapert, Moch, D. Parodi, G. Sorel. 2e édit.

Le développement du catholicisme social, depuis l'encyclique *Rerum Novarum*, par MAX TURMANN. 2e édit.

Le socialisme sans doctrines, par A. MÉTIN. 2e édit.

L'éducation morale dans l'Université, par MM. LÉVY-BRUHL, DARLU, M. BERNÈS, KORTZ, ROCAFORT, BIOCHE, Ph. GIDEL, MALAPERT, BELOT.

La méthode historique appliquée aux sciences sociales, par CH. SEIGNOBOS, professeur à l'Univ. de Paris. 2e édit.

Assistance sociale. *Pauvres et mendiants,* par PAUL STRAUSS.

L'hygiène sociale, par E. DUCLAUX, de l'Institut,

Essai d'une philosophie de la solidarité, par MM. DARLU, RAUH, F. BUISSON, GIDE, X. LÉON, LA FONTAINE, E. BOUTROUX.

L'éducation de la démocratie, par MM. E. LAVISSE, A. CROISET, SEIGNOBOS, MALAPERT, LANSON, HADAMARD. 2e édit.

L'exode rural et le retour aux champs, par VANDERVELDE. 2e édit.

La lutte pour l'existence et l'évolution des sociétés, par J.-L. DE LANESSAN, ancien ministre.

La concurrence sociale et les devoirs sociaux, par LE MÊME.

La démocratie devant la science, par C. BOUGLÉ, 2e éd. rev.

L'individualisme anarchiste. *Max Stirner*, par V. BASCH, chargé de cours à l'Université de Paris.

Les applications sociales de la solidarité, par MM. P. BUDIN, CH. GIDE, H. MONOD, PAULET, ROBIN, SIEGFRIED, BROUARDEL. 2e éd.

La paix et l'enseignement pacifiste, par MM. FR. PASSY, CH. RICHET, D'ESTOURNELLES DE CONSTANT, E. BOURGEOIS, A. WEISS, H. LA FONTAINE, G. LYON.

Études sur la philosophie morale au XIXe siècle, par MM. BELOT, A. DARLU, M. BERNÈS, A. LANDRY, CH. GIDE, E. ROBERTY, R. ALLIER, H. LICHTENBERGER, L. BRUNSCHVICG.

Enseignement et démocratie, par MM. A. CROISET, DEVINAT, BOITEL, MILLERAND, APPELL, SEIGNOBOS, LANSON, CH.-V. LANGLOIS.

Religions et sociétés, par MM. TH. REINACH, A. PUECH, R. ALLIER, A. LEROY-BEAULIEU, LE Bon CARRA DE VAUX, H. DREYFUS.

Essais socialistes, par E. VANDERVELDE.

Le surpeuplement et les habitations à bon marché, par H. TUROT et H. BELLAMY.

L'individu, l'association et l'État, par E. FOURNIÈRE.

Les trusts et les syndicats de producteurs, par J. CHASTIN.

Le droit de grève, par MM. CH. GIDE, H. BERTHÉLEMY, P. BUREAU, A. KEUFER, C. PERREAU, CH. PICQUENARD, A.-E. SAYOUS, F. FAGNOT, E. VANDERVELDE.

Morales et religions, par MM. G. BELOT, L. DORISON, AD. LODS, A. CROISET, W. MONOD, E. DE FAYE, A. PUECH, le baron CARRA DE VAUX, E. EHRARDT, H. ALLIER, F. CHALLAYE.

La nation armée, par MM. le général BAZAINE-HAYTER, C. BOUGLÉ, E. BOURGEOIS, Cne BOURGUET, E. BOUTROUX, A. CROISET, G. DEMENY, G. LANSON, L. PINEAU, Cne POTEZ, F RAUH.

La criminalité dans l'adolescence, par G.-L. Duprat.

Médecine et pédagogie, par MM. le Dr Albert Mathieu, le Dr Gillet, le Dr S. Méry, P. Malapert, le Dr Lucien Butte, le Dr Pierre Régnier, le Dr L. Dufestel, le Dr Louis Guinon, le Dr Nobécourt. Préface de M. le Dr E. Mosny.

La lutte contre le crime, par J.-L. De Lanessan.

La Belgique et le Congo, par E. Vandervelde.

La dépopulation de la France, par le Dr J. Bertillon.

L'enseignement du français, par H. Bourgin, A. Croiset, P. Crouzet, M. Lacabe-Plasteig, G. Lanson, Ch. Maquet, J. Prettre, G. Rudler, A. Weil.

BIBLIOTHÈQUE UTILE

Volumes in-32 de 192 pages chacun.

Chaque volume broché, **60** *cent.*

Acloque (A.). Les insectes nuisibles, ravages, moyens de destruction (avec fig.).

Amigues (E.). A travers le ciel.

Bastide. Les guerres de la Réforme. 5e édit.

Bellet (D.). Les grands ports maritimes de commerce (avec fig.).

Bère. Histoire de l'armée française

Berget (Adrien.) La viticulture nouvelle. (*Manuel du vigneron.*) 3e éd.

— La pratique des vins. 2e éd. (*Guide du récoltant*).

— Les vins de France. (*Manuel du consommateur.*)

Blerzy. Les colonies anglaises. — 2e édit.

Bondois. (P). L'Europe contemporaine (1789-1879). 2e édit.

Bouant. Les principaux faits de la chimie (avec fig.).

— Hist. de l'eau (avec fig.).

Brothier. Histoire de la terre. 2e éd.

Buchez. Histoire de la formation de la nationalité française.
I. *Les Mérovingiens.* 6e éd. 1 v.
II. *Les Carlovingiens.* 2e éd. 1 v.

Carnot. Révolution française. 8e éd.
I. *Période de création*, 1789-1792.
II. *Période de défense*, 1792-1804.

Catalan. Notions d'astronomie. 6e édit. (avec fig.).

Collas et Driault. Histoire de l'empire ottoman jusqu'à la révolution de 1909. 4e édit.

Collier. Premiers principes des beaux-arts (avec fig.).

Combes (L.). La Grèce ancienne. 4e édit.

Coste (A.). La richesse et le bonheur. 2e éd.

— Alcoolisme ou épargne. 6e édit.

Coupin (H.). La vie dans les mers (avec fig.).

Creighton. Histoire romaine.

Cruveilhier. Hygiène générale. 9e éd.

Debidour (A.) Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (1789-1871). Abrégé par Dubois et Sarthou.

Despois (Eug.). Révolution d'Angleterre. (1603-1688). 4e édit.

Doneaud (Alfred). Histoire de la marine française. 4e édit.

— Histoire contemporaine de la Prusse. 2e édit.

Dufour. Petit dictionnaire des falsifications. 4e édit.

Eisenmenger (G.). Les tremblements de terre.

Enfantin. La vie éternelle, passée, présente, future. 6e éd.

Faque (L.). L'Indo-Chine française. 2e éd. mise à jour jusqu'en 1910.

Ferrière. Le darwinisme. 9e éd.

Gaffarel (Paul). Les frontières françaises et leur défense. 2e édit.

Gastineau (B.). Les génies de la science et de l'industrie. 3ᵉ éd.

Geikie. La géologie (avec fig.). 5ᵉ éd.

Genevoix (F.). Les procédés industriels.

— Les matières premières.

Gérardin. Botanique générale (avec fig.).

Girard de Rialle. Les peuples de l'Asie et de l'Europe.

Grove. Continents et océans, avec fig. 3ᵉ éd.

Guyot (Yves). Les préjugés économiques.

Henneguy. Histoire de l'Italie depuis 1815 jusqu'au cinquantenaire de l'Unité Italienne (1911). 2ᵉ édit.

Huxley. Premières notions sur les sciences. 5ᵉ édit.

Jevons (Stanley). L'économie politique. 11ᵉ édit.

Jouan. Les îles du Pacifique.

— La chasse et la pêche des animaux marins.

Jourdan (J.). La justice criminelle en France. 2ᵉ édit.

Jourdy. Le patriotisme à l'école. 3ᵉ édit.

Larbalétrier (A.). L'agriculture française (avec fig.).

— Les plantes d'appartement, de fenêtres et de balcons (avec fig.).

Larivière (Ch. de). Les origines de la guerre de 1870.

Larrivé. L'assistance publique en France.

Laumonier (Dʳ J.). L'hygiène de la cuisine.

Leneveux. Le travail manuel en France. 2ᵉ éd it.

Lévy (Albert). Histoire de l'air (avec fig.). 3ᵉ édit.

Lock (F.). Jeanne d'Arc (1429-1431). 3ᵉ édit.

— Histoire de la Restauration. 5ᵉ édit.

Mahaffy. L'antiquité grecque (avec fig.).

Maigne. Les mines de la France et de ses colonies.

Mayer (G.). Les chemins de fer (avec fig.).

Merklen (P.). La Tuberculose ; son traitement hygiénique.

Meunier (G.). Histoire de la littérature française. 5ᵉ éd.

— Histoire de l'art ancien, moderne et contemporain (avec fig.).

Mongredien. Histoire du libre-échange en Angleterre.

Monin. Les maladies épidémiques. Hygiène et prévention (avec fig.).

Morin. Résumé populaire du code civil, 6ᵉ édit., avec un appendice sur *la loi des accidents du travail* et la *loi des associations*.

Noël (Eugène). Voltaire et Rousseau. 5ᵉ édit.

Ott (A.). L'Asie occidentale et l'Égypte. 2ᵉ édit.

Paulhan (F.). La physiologie de l'esprit. 5ᵉ édit. (avec fig.)

Paul Louis. Les lois ouvrières dans les deux mondes.

Petit. Economie rurale et agricole.

Pichat (L.). L'art et les artistes en France. (*Architectes, peintres et sculpteurs.*) 5ᵉ édit.

Quesnel. Histoire de la conquête de l'Algérie.

Raymond (E.). L'Espagne et le Portugal. 3ᵉ édit.

Regnard. Histoire contemporaine de l'Angleterre depuis 1815 jusqu'à l'avènement de Georges V. 2ᵉ édit.

Renard (G.). L'homme est-il libre ? 6ᵉ édit.

Robinet. La philosophie positive. A. Comte et P. Laffitte. 6ᵉ éd.

Rolland (Ch.). Histoire de la maison d'Autriche. 3ᵉ édit.

Sérieux et Mathieu. L'Alcool et l'alcoolisme. 4ᵉ édit.

Spencer (Herbert). De l'éducation. 14ᵉ édit.

Turck. Médecine populaire. 7ᵉ édit.

Vaillant. Petite chimie de l'agriculteur.

Zaborowski. L'origine du langage. 7ᵉ édit.

— Les migrations des animaux. 4ᵉ édit.

— Les grands singes. 3ᵉ édit.

— Les mondes disparus (avec fig.) 4ᵉ édit.

— L'homme préhistorique. 8ᵉ édit. (avec fig.)

Zevort (Edg.). Histoire de Louis-Philippe. 4ᵉ édit.

Zurcher (F.). Les phénomènes de l'atmosphère. 8ᵉ édit.

Zurcher et Margollé. Télescope et microscope. 3ᵉ édit.

— Les phénomènes célestes. 2ᵉ éd.

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

Volumes in-8, cartonnés à l'anglaise.

Derniers volumes publiés :

PEARSON (K.). **La grammaire de la science** (*La Physique*). 9 fr.
CYON (E. de). **L'oreille**, illustré. 6 fr.

Précédemment parus :

Sauf indication spéciale, tous ces volumes se vendent **6** *francs.*

ANDRADE (J.). **Le mouvement**, illustré.
ANGOT. **Les aurores polaires**, illustré.
ARLOING. **Les virus**, illustré.
BAGEHOT. **Lois scientifiques du développement des nations**. 7e édition.
BAIN (Alex.). **L'esprit et le corps**, 7e édition.
— **La science de l'éducation**, 12e édition.
BENEDEN (Van). **Les commensaux et les parasites dans le règne animal**, 4e édition, illustré.
BERNSTEIN. **Les sens**, 5e édition, illustré.
BERTHELOT, de l'Institut. **La synthèse chimique**, 10e éd.
— **La révolution chimique, Lavoisier**, ill., 2e édition.
BINET. **Les altérations de la personnalité**, 2e édition.
BINET et FÉRÉ. **Le magnétisme animal**, 5e éd., illustré.
BOURDEAU (L.). **Histoire du vêtement et de la parure.**
BRUNACHE. **Le centre de l'Afrique; autour du Tchad**, ill.
CANDOLLE (A. De). **Origine des plantes cultivées**, 4e édit.
CARTAILHAC. **La France préhistorique**, 2e éd., illustré.
CHARLTON BASTIAN. **Le cerveau et la pensée**, 2e éd., 2 vol. illustrés.
— **L'évolution de la vie**, avec figures dans le texte et 12 planches hors texte.
COLAJANNI. **Latins et Anglo-Saxons.** 9 fr.
CONSTANTIN (Cne). **Le rôle sociologique de la guerre et le sentiment national.**
COOKE et BERKELEY. **Les champignons**, 4e éd., illustré.
COSTANTIN (J.). **Les végétaux et les milieux cosmiques** (*Adaptation, évolution*), illustré.
— **La nature tropicale**, illustré.
— **Le transformisme appliqué à l'agriculture**, illustré.
CUÉNOT (L.). **La genèse des espèces animales.** (*Cour. par l'Acad. des sciences.*) Illustré. 12 fr.
DAUBRÉE, de l'Institut. **Les régions invisibles du globe et des espaces célestes**, 2e édition, illustré.
DEMENY (G.). **Les bases scientifiques de l'éducation physique**, 5e éd., illustré.
— **Mécanisme et éducation des mouvements**, 4e éd. 9 fr.
DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. **L'évolution régressive en biologie et en sociologie**, illustré.
DRAPER. **Les conflits de la science et de la religion.** 12e éd.

DUMONT (Léon). **Théorie scientifique de la sensibilité**, 4e éd.
GELLE (E.-M.). **L'audition et ses organes**, illustré.
GRASSET (J.). **Les maladies de l'orientation et de l'équilibre**, illustré.
GROSSE (E.). **Les débuts de l'art**, illustré.
GUIGNET (E.) et E. GARNIER. **La céramique ancienne et moderne**, illustré.
HUXLEY (Th.-H.). **L'écrevisse**, 2e édition, illustré.
JACCARD. **Le pétrole, le bitume et l'asphalte**, illustré.
JAVAL. **Physiologie de la lecture et de l'écriture**, 2e éd. illustré.
LAGRANGE (F.). **Physiologie des exercices du corps**, 10e éd.
LALOY. **Parasitisme et mutualisme dans la nature**, ill.
LANESSAN (De). **Principes de colonisation.**
LE DANTEC. **Théorie nouvelle de la vie**, 5e éd., illustré.
— **Évolution individuelle et hérédité.** 2e édit.
— **Les lois naturelles**, illustré.
— **La stabilité de la vie.**
LOEB. **La dynamique des phénomènes de la vie**, ill. 9 fr.
LUBBOCK. **Les sens et l'instinct chez les animaux**, ill.
MALMÉJAC. **L'eau dans l'alimentation**, illustré.
MAUDSLEY. **Le crime et la folie**, 7e édition.
MEUNIER (Stanislas). **La géologie comparée**, illustré.
— **Géologie expérimentale**, 2e éd., illustré.
— **La géologie générale**, 2e édit., illustré.
MEYER (De). **Les organes de la parole**, illustré.
MORTILLET (G. De). **Formation de la nation française**, 2e édition, illustré.
NIEWENGLOWSKI. **La photographie et la photochimie**, illust.
NORMAN LOCKYER. **L'évolution inorganique**, illustré.
PERRIER (Ed.), de l'Institut. **La philosophie zoologique avant Darwin**, 3e édition.
PETTIGREW. **La locomotion chez les animaux**, 2e éd., ill.
QUATREFAGES (A. De). **L'espèce humaine**, 15e édition.
— **Darwin et ses précurseurs français**, 2e édition.
— **Les émules de Darwin**, 2 vol.
RICHET (Ch.). **La chaleur animale**, illustré.
ROCHÉ. **La culture des mers en Europe**, illustré.
ROUBINOVITCH (Dr J.). **Aliénés et anormaux.** (*Cour. par l'Acad. de Médecine*). Illustré. 6 fr.
SCHMIDT. **Les mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques**, illustré.
SCHUTZENBERGER, de l'Institut. **Les fermentations**, 6e édit. illustré.
SECCHI (Le Père). **Les étoiles**, 3e édit., 2 vol. illustrés.
SPENCER (H.) **Introduction à la science sociale**, 14e éd.
— **Les bases de la morale évolutionniste**, 7e édition.
STALLO. **La matière et la physique moderne**, 3e édition.
STARCKE. **La famille primitive.**
STEWART (Balfour). **La conservation de l'énergie**, 6e éd.
THURSTON. **Histoire de la machine à vapeur**, 3e éd., 2 vol.
TOPINARD. **L'homme dans la nature**, illustré.
VRIES (H. de). **Espèces et variétés**, 1 vol. 12 fr.
WURTZ, de l'Institut. **La théorie atomique**, 8e édition.

NOUVELLE COLLECTION SCIENTIFIQUE

DIRECTEUR : ÉMILE BOREL, professeur à la Sorbonne.

VOLUMES IN-16 A 3 FR. 50 L'UN

Derniers volumes publiés.

La question de la population, par Paul LEROY-BEAULIEU, membre de l'Institut, professeur au Collège de France.

Les atomes, par Jean PERRIN, professeur de chimie physique à la Sorbonne. Avec gravures.

Le Maroc physique, par L. GENTIL, prof. adjoint à la Sorbonne. Avec cartes.

Précédemment parus.

Éléments de philosophie biologique, par F. LE DANTEC, chargé du cours de biologie générale à la Sorbonne. 3e éd.

La voix. *Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation*, par le Dr P. BONNIER, laryngologiste de la clinique médicale de l'Hôtel-Dieu. Avec grav. 4e éd.

De la méthode dans les sciences (*1re série*) :

Avant-propos, par P.-F. THOMAS. — *De la science*, par ÉMILE PICARD. — *Mathématiques pures*, par J. TANNERY. — *Mathématiques appliquées*, par P. PAINLEVÉ. — *Physique générale*, par M. BOUASSE. — *Chimie*, par M. JOB. — *Morphologie générale*, par A. GIARD. — *Physiologie*, par F. LE DANTEC. — *Sciences médicales*, par PIERRE DELBET. — *Psychologie*, par TH. RIBOT. — *Sciences sociales*, par E. DURKHEIM. — *Morale*, par L. LÉVY-BRUHL. — *Histoire*, par G. MONOD. 2e éd.

De la Méthode dans les sciences (*2e série*) :

Avant-propos, par ÉMILE BOREL. — *Astronomie, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle*, par B. BAILLAUD. — *Chimie physique*, par JEAN PERRIN. — *Géologie*, par LÉON BERTRAND. — *Paléobotanique*, par R. ZEILLER. — *Botanique*, par LOUIS BLARINGHEM. — *Archéologie*, par SALOMON REINACH. — *Histoire littéraire*, par GUSTAVE LANSON. — *Statistique*, par LUCIEN MARCH. — *Linguistique*, par A. MEILLET. 2e édition.

L'éducation dans la famille. *Les péchés des parents*, par P.-F. THOMAS, professeur au lycée Hoche. 4e édit. (*Couronné par l'Institut*).

La crise du transformisme, par F. LE DANTEC. 2e édit.

L'énergie, par W. OSTWALD, prof. honoraire à l'Université de Leipzig (prix Nobel de 1909), traduit de l'allemand par E. PHILIPPI, licencié ès sciences. 3e édit.

Les états physiques de la matière, par CH. MAURAIN, professeur à la Faculté des Sciences de Caen. 2e édit. avec figures.

La chimie de la matière vivante, par JACQUES DUCLAUX, préparateur à l'Institut Pasteur. 2e édit.

L'aviation, par PAUL PAINLEVÉ et ÉMILE BOREL. 5e édit., revue et augmentée. Avec figures.

La race slave, *statistique, démographie, anthropologie*, par LUBOR NIEDERLE, professeur à l'Université de Prague. Traduit du tchèque et précédé d'une préface par L. LEGER, de l'Institut. Avec une carte en couleurs hors texte.

L'évolution des théories géologiques, par STANISLAS MEUNIER, professeur au Muséum d'Histoire naturelle. Avec gravures.

Science et philosophie, par J. TANNERY, de l'Institut, avec une notice par E. BOREL.

Le transformisme et l'expérience, par E. RABAUD, maître de conférences à la Sorbonne. Avec gravures.

L'Évolution de l'Électrochimie, par W. OSTWALD, professeur à l'Université de Leipzig. Traduit de l'allemand par E. PHILIPPI, licencié ès sciences.

L'Artillerie de campagne, par E. BUAT, chef d'escadrons au 25e régiment d'artillerie de campagne. *Son histoire, son évolution, son état actuel.* Avec 75 grav.

COLLECTION MÉDICALE

ÉLÉGANTS VOLUMES IN-12, CARTONNÉS A L'ANGLAISE, A 6, 4 ET 3 FRANCS

DERNIERS VOLUMES PUBLIÉS :

Bréviaire de l'arthritique, par le Dr M. de Fleury, membre de l'Académie de médecine. 4 fr.

Manuel de pathologie. *A l'usage des sages-femmes et des mères*, par le Dr H. Dufour, médecin de l'hôpital de la Maternité, avec 53 grav. dans le texte et 14 planches en couleur hors texte. 6 fr.

La médecine préventive du premier âge, par le Dr P. Londe, ancien interne des hôpitaux de Paris. 4 fr.

Manuel de psychiatrie, par le Dr Rogues de Fursac, médecin en chef des asiles de la Seine. 4e édit., revue et augmentée. 4 fr.

La démence précoce. *Étude psychologique, médicale et médico-légale*, par le Dr Constanza Pascal, médecin des asiles publics d'aliénés. 4 fr.

Hygiène de l'alimentation dans l'état de santé et de maladie, par le Dr J. Laumonier, avec gravures. 4e édition entièrement refondue. 4 fr.

PRÉCÉDEMMENT PARUS :

Manuel de pratique obstétricale à l'usage des sages-femmes, par le Dr E. Paquy, avec 107 gravures dans le texte. 4 fr.

Essais de médecine préventive, par le Dr P. Londe. 4 fr.

La joie passive, par le Dr R. Mignard. Préface du Dr G. Dumas. 4 fr.

Guide pratique de puériculture, à l'usage des docteurs en médecine et des sages-femmes, par le Dr Deléarde. 4 fr.

La mimique chez les aliénés, par le Dr G. Dromard. 4 fr.

L'amnésie, par les Drs G. Dromard et J. Levassort. 4 fr.

La mélancolie, par le Dr R. Masselon, médecin adjoint à l'asile de Clermont. (*Couronné par l'Académie de médecine.*) 4 fr.

Essai sur la puberté chez la femme, par Mlle le Dr Marthe Francillon, ancien interne des hôpitaux de Paris. 4 fr.

Les nouveaux traitements, par le Dr J. Laumonier. 2e éd. 4 fr.

Les embolies bronchiques tuberculeuses, par le Dr Ch. Sabourin, médecin du sanatorium de Durtol, avec gravures. 4 fr.

Manuel d'électrothérapie et d'électrodiagnostic, par le Dr E. Albert-Weil, avec 88 gravures. 2e éd. 4 fr.

La mort réelle et la mort apparente, *diagnostic et traitement de la mort apparente*, par le Dr S. Icard, avec gravures. 4 fr.

L'hygiène sexuelle et ses conséquences morales, par le Dr S. Ribbing, prof. à l'Univ. de Lund (Suède). 4e édit. 4 fr.

Hygiène de l'exercice chez les enfants et les jeunes gens, par le Dr F. Lagrange, lauréat de l'Institut. 9e édit. 4 fr.

De l'exercice chez les adultes, par *le même*. 7e édition. 4 fr.

Hygiène des gens nerveux, par le Dr Levillain, avec gravures. 6e éd. 4 fr.

L'éducation rationnelle de la volonté, son emploi thérapeutique, par le Dr Paul-Emile Lévy. Préface de M. le prof. Bernheim. 8e édition. 4 fr.

L'idiotie. *Psychologie et éducation de l'idiot*, par le Dr J. Voisin, médecin de la Salpêtrière, avec gravures. 4 fr.

La famille névropathique, *Hérédité, prédisposition morbide, dégénérescence*, par le Dr Ch. Féré, médecin de Bicêtre, avec gravures. 2e édition. 4 fr.

L'instinct sexuel. *Évolution, dissolution*, par *le même*. 3e éd. 4 fr.

Le traitement des aliénés dans les familles, par *le même*. 3e édition. 4 fr.

L'hystérie et son traitement, par le Dr Paul Sollier. 4 fr.

Manuel de percussion et d'auscultation, par le Dr P. Simon, professeur à la Faculté de médecine de Nancy, avec grav. 4 fr.

La fatigue et l'entraînement physique, par le Dr Ph. Tissié. avec gravures. Préface de M. le prof. Bouchard. 3e édition. 4 fr.

Les maladies de la vessie et de l'urèthre chez la femme, par le Dr Kolischer ; trad. de l'allemand par le Dr Beuttner, de Genève; avec gravures. 4 fr.

Grossesse et accouchement, *Étude de socio-biologie et de médecine légale* par le Dr G. Morache, professeur de médecine légale à l'Université de Bordeaux. 4 fr.

Naissance et mort, *Étude de socio-biologie et de médecine légale*, par *le même*. 4 fr.

La responsabilité, *Étude de socio-biologie et de médecine légale*, par le Dr G. Morache, prof. de médecine légale à l'Université de Bordeaux, associé de l'Académie de médecine. 4 fr.

Traité de l'intubation du larynx *de l'enfant et de l'adulte, dans les sténoses laryngées aiguës et chroniques*, par le Dr A. Bonain, avec 42 gravures. 4 fr.

Pratique de la chirurgie courante, par le Dr M. Cornet, Préface du Pr Ollier, avec 111 gravures. 4 fr.

Dans la même collection :

COURS DE MÉDECINE OPÉRATOIRE

de M. le Professeur **Félix Terrier** :

Petit manuel d'antisepsie et d'asepsie chirurgicales, par les Drs Félix Terrier, professeur à la Faculté de médecine de Paris, et M. Péraire, ancien interne des hôpitaux, avec grav. 3 fr.

Petit manuel d'anesthésie chirurgicale, par *les mêmes*, avec 37 gravures. 3 fr.

L'opération du trépan, par *les mêmes*, avec 222 grav. 4 fr.

Chirurgie de la face, par les Drs Félix Terrier, Guillemain et Malherbe, avec gravures. 4 fr.

Chirurgie du cou, par *les mêmes*, avec gravures. 4 fr.

Chirurgie du cœur et du péricarde, par les Drs Félix Terrier et E. Reymond, avec 79 gravures. 3 fr.

Chirurgie de la plèvre et du poumon, par *les mêmes*, avec 67 gravures. 4 fr.

MÉDECINE

Dernières publications :

BEURMANN (DE) ET GOUGEROT. **Les sporotrichoses.** 1 fort vol. gr. in-8 avec 181 fig. et 8 planches. 20 fr.

HALLOPEAU (Paul), chirurgien des Hôpitaux de Paris **La désarticulation temporaire dans le traitement des tuberculoses du pied.** 1 vol. in-8, avec 35 planches hors texte (*Annales de la clinique chirurgicale du professeur Pierre Delbet*). 10 fr.

Manuel pratique de Kinésithérapie, par L. DUREY, R. HIRSCHBERG, R. LEROY, R. MESNARD, G. ROSENTHAL, H. STAPFER, F. WETTERWALD, E. ZANDER J^or^.

Publié en 7 fascicules in-8 se vendant séparément ou en 2 fort vol. in-8, *ensemble*. 25 fr.

Fascicule I. *Le rôle thérapeutique du mouvement. Notions générales* (WETTERWALD). *Maladies de la circulation* (E. ZANDER J^or^). 1 vol. in-8, avec 75 figures. 3 fr.

— II. *Gynécologie* (H. STAPFER). 1 vol. in-8, avec 12 fig. 4 fr.

— III. *Maladies respiratoires* (*méthode de l'exercice physiologique de la respiration*) (G. ROSENTHAL). 1 vol. in-8, avec 50 figures. 5 fr.

— IV. *Kiniséthérapie orthopédique* (RENÉ MESNARD). 1 vol. in-8, avec 91 fig. 3 fr.

— V. *Maladies de la nutrition* (WETTERWALD). *Maladies de la peau* (R. LEROY). 1 vol. in-8, avec 47 figures. 4 fr.

— VI. *Les traumatismes et leurs suites* (L. DUREY). 1 vol. in-8, avec 32 figures. 4 fr.

— VII. *La rééducation motrice* (R. HIRSCHBERG). 1 vol. in-8, avec 38 figures. 3 fr.

OBERLAENDER (F.-M.) ET KOLLMANN (A.). **La blennorrhagie chronique et ses complications.** Traduit par le Dr C. LEPOUTRE. 1 vol. gr. in-8 avec 178 fig. et 3 planches en couleurs hors texte. 15 fr.

STEWART (Dr PIERRE). **Le diagnostic des maladies nerveuses** Traduction et adaptation française, par le Dr GUSTAVE SCHERB. Préface de M. le Dr E. HELME. 1 vol. in-8 avec 208 fig. et diagrammes. 15 fr.

PRÉCÉDEMMENT PARUS :

Pathologie et thérapeutique médicales.

CAMUS ET PAGNIEZ. **Isolement et psychothérapie.** *Traitement de la neurasthénie.* Préface du Pr DÉJERINE. 1 vol. gr. in-8. 9 fr.

Conférence internationale du cancer (2e). Tenue à Paris du 1er au 5 octobre 1910. Travaux publiés sous la direction de M. le Prof. Pierre DELBET et du Dr R. LEDOUX-LEBARD. 1 vol. gr. in-8. 20 fr.

CORNIL (V.), RANVIER, BRAULT ET LETULLE. **Manuel d'histologie pathologique.** 3e édition, entièrement remaniée.

TOME I, par MM. RANVIER, CORNIL, BRAULT, F. BEZANÇON et M. CAZIN. *Histologie normale. Cellules et tissus normaux. Généralités sur l'histologie pathologique. Altération des cellules et des tissus. Inflammations. Tumeurs. Notions sur les bactéries. Maladies des systèmes et des tissus. Altérations du tissu conjonctif.* 1 vol. in-8, avec 387 grav. en noir et en coul. 25 fr.

TOME II, par MM. DURANTE, JOLLY, DOMINICI, GOMBAULT et PHILIPPE. *Muscles. Sang et hématopoïèse. Généralités sur le système nerveux.* 1 vol. in-8, avec 278 grav. en noir et en couleurs. 25 fr.

TOME III, par MM. GOMBAULT, NAGEOTTE, A. RICHE, R. MARIE, DURANTE, LEGRY, F. BEZANÇON. *Cerveau. Moelle. Nerfs. Cœur. Larynx. Ganglion lymphatique. Rate.* 1 vol. in-8, avec 382 grav. en noir et en couleurs. 35 fr.

TOME IV ET DERNIER, par MM. MILIAN, DIEULAFÉ, DECLOUX, RIBADEAU-DUMAS, CRITZMANN, COURCOUX, BRAULT, LEGRY, HALLÉ, KLIPPEL et LEFAS. *Poumon. Bouche. Tube digestif. Estomac. Intestin. Foie. Rein. Vessie et urèthre. Pancréas.* 2 vol. in-8. 45 fr.

DESCHAMPS (A.). **Les maladies de l'énergie.** Les asthénies générales. *Épuisements, insuffisances, inhibitions.* (Clinique et Thérapeutique). Préface de M. le professeur RAYMOND. 1 vol. In-8. 2e édit. 8 fr.

FINGER (E.). **La syphilis et les maladies vénériennes.** Trad. par les Drs SPILLMANN et DOYON. 3e édit. Avec 8 pl. h. texte. 12 fr.

FLEURY (M. DE), de l'Académie de médecine. **Introduction à la médecine de l'esprit.** 9e édit. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

— **Les grands symptômes neurasthéniques.** 4e éd. In-8. 7 fr. 50

— **Manuel pour l'étude des maladies du système nerveux.** 1 vol. gr. in-8, avec 132 grav. en noir et en couleurs, cart. à l'angl. 25 fr.

FRENKEL (H. S.). **L'ataxie tabétique.** *Ses origines, son traitement.* Préface de M. le Prof. RAYMOND. 1 vol. in-8. 8 fr.

HARTENBERG (P.). **Psychologie des neurasthéniques.** 2e édition. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

— **L'hystérie et les hystériques.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50

JANET (P.) ET RAYMOND (F.). **Névroses et idées fixes.**

TOME I. — *Études expérimentales*, par P. JANET. 2e éd. 1 vol. gr. in-8 avec 68 gr. 12 fr.

TOME II. — *Fragments des leçons cliniques*, par F. RAYMOND et P. JANET. 2e éd. 1 vol. grand in-8, avec 97 gravures. 14 fr.

(*Couronné par l'Académie des Sciences et par l'Académie de médecine.*)

JANET (P.) ET RAYMOND (F.). **Les obsessions et la psychasthénie.**

TOME I. — *Études cliniques et expérimentales*, par P. JANET. 2e édit. 1 vol. gr. in-8, avec grav. dans le texte. 18 fr.

TOME II. — *Fragments des leçons cliniques*, par F. RAYMOND et P. JANET. 2e édit. 1 vol. in-8 raisin, avec 22 gravures dans le texte. 14 fr.

JANET (Dr Pierre). **L'État mental des hystériques.** 2e édition. 1 vol. in-8, avec gravures dans le texte. 18 fr.

JOFFROY (le prof.) ET DUPOUY. **Fugues et vagabondage.** 1 vol. in-8. 7 fr.

LABADIE-LAGRAVE ET LEGUEU. **Traité médico-chirurgical de gynécologie.** 3e édition, entièrement remaniée. 1 vol. grand in-8, avec nombreuses fig., cart. à l'angl. 25 fr.

LE DANTEC (F.). **Introduction à la pathologie générale.** 1 fort vol. gr. in-8. 15 fr.

LEPINE (le prof. R.). **Le diabète sucré.** 1 vol. gr. in-8 16 fr.

MACKENSIE (Dr J.). **Les maladies du cœur.** Traduit par le Dr FRANÇON. Préface du Dr H. VAQUEZ. 1 vol. in-8 avec 280 fig. 15 fr.

MARIE (Dr A.). **Traité international de psychologie pathologique.** TOME I : *Psychopathologie générale*, par MM. les Prs GRASSET, DEL GRECO, Dr A. MARIE, Prof. MALLY, MINGAZZINI, Drs DIDE, KLIPPEL, LEVADITI, LUGARO, MARINESCO, MÉDÉA, L. LAVASTINE, Prof. MARRO, CLOUSTON, BECHTEREW, FERRARI, Prof. CARRARRA. 1 vol. gr. in-8, avec 353 gr. dans le texte. 25 fr.

TOME II : *Psychopathologie clinique*, par MM. les Prs BAGENOFF, BECHTEREW, Drs COLIN, CAPGRAS, DENY, HESNARD, LHERMITTE, MAGNAN, A. MARIE, Prs PICK, PILCZ, Drs RICHE, ROUBINOVITCH, SÉRIEUX, SOLLIER, Pr ZIEHEN, 1 vol. gr. in-8, avec 341 gr. 25 fr.

TOME III ET DERNIER. *Psychologie appliquée*, par MM. les Prof. BAGENOFF, BIANCHI, SIKORSKY, G. DUMAS, HAVELOCK-ELLIS, Drs CULLERRE, A. MARIE, DEXLER, Prof. SALOMONSEN. 1 vol. gr. in-8 avec grav.

MOSSÉ. **Le diabète et l'alimentation aux pommes de terre.** 1 vol. in-8. 5 fr.

REVAULT D'ALLONNES (Dr G.). **L'affaiblissement intellectuel chez les déments.** 1 vol. in-8. 5 fr.

SERIEUX et CAPGRAS. **Les folies raisonnantes.** 1 vol. in-8. 7 fr.

SOLLIER (P.). **Genèse et nature de l'hystérie.** 2 vol. in-8. 20 fr.

Pathologie et thérapeutique chirurgicales.

BOECKEL (J. et A.). **Des fractures du rachis cervical sans symptômes médullaires.** 1 vol. in-8 avec planches. 8 fr.

CORNIL (le prof. V.). **Les tumeurs du sein.** 1 vol. gr. in-8, avec 169 fig. dans le texte. 12 fr.

DURET (H.). **Les tumeurs de l'encéphale.** *Manifestations et chirurgie.* 1 fort vol. gr. in-8, avec 300 figures. 20 fr.

ESTOR (le prof.). **Guide pratique de chirurgie infantile.** 1 vol. in-8, avec 165 gravures. 2e édition, revue et augmentée. 8 fr.

HENNEQUIN ET LOEWY. **Les luxations des grandes articulations, leur traitement pratique.** 1 vol. gr. in-8, avec 125 grav. dans le texte. 16 fr.

LE DAMANY (Dr P.). **La luxation congénitale de la hanche.** 1 fort vol. gr. in-8 avec 486 fig. 15 fr.

LEGUEU (Prof. F.). **Traité chirurgical d'urologie.** Préface de M. le Prof. GUYON. 1 fort vol. gr. in-8 de VIII-1382 p., avec 663 grav. dans le texte et 8 pl. en couleurs hors texte, cartonné à l'angl. 40 fr.

— **Leçons de clinique chirurgicale** (Hôtel-Dieu, 1901). 1 vol. grand in-8, avec 71 gravures dans le texte. 12 fr.

MONOD (Pr Ch.) ET VANVERTS (J.). **Chirurgie des artères,** *Rapport au XXIIe Congrès de chirurgie.* 1 vol. in-8. 2 fr.

NIMIER (H.). **Blessures du crâne et de l'encéphale par coup de feu.** 1 vol. in-8, avec 150 fig. 15 fr.

NIMIER (H.) ET LAVAL. **Les projectiles de guerre.** 1 v. in-12. av. gr. 3 fr.

— **Les explosifs, les poudres, les projectiles d'exercice,** leur action et leurs effets vulnérants. 1 vol. in-12, avec grav. 3 fr.

— **Les armes blanches,** leur action et leurs effets vulnérants. 1 vol. in-12, avec grav. 6 fr.

— **De l'infection en chirurgie d'armée,** 1 v. in-12, avec gr. 6 fr.

— **Traitement des blessures de guerre.** 1 fort vol. in-12, avec gravures. 6 fr.

REVERDIN (Pr J.-L.). **Leçons de chirurgie de guerre.** *Des blessures faites par les balles des fusils.* Préface de H. NIMIER. 1 vol. in-8, avec 7 pl. en phototypie hors texte. 7 fr. 50

TERRIER (F.) ET AUVRAY (M.). **Chirurgie du foie et des voies biliaires.** — TOME I. *Traumatismes du foie et des voies biliaires. — Foie mobile. — Tumeurs du foie et des voies biliaires.* 1 vol. gr. in-8, avec 50 gravures. 10 fr.

TOME II. *Echinococcose hydatique commune. — Kystes alvéolaires. — Suppurations hépatiques. — Abcès tuberculeux intra-hépatique. — Abcès de l'actinomycose.* 1 vol. gr. in-8, avec 47 gravures. 12 fr.

Thérapeutique. Pharmacie. Hygiène.

BOSSU. **Petit compendium médical.** 6e édit. in-32, cart. 1 fr. 25

BOUCHARDAT. **Nouveau formulaire magistral.** 34e édition. *Collationnée avec le Codex de 1908.* 1 vol. in-18, cart. 4 fr.

BOUCHARDAT ET DESOUBRY. **Formulaire vétérinaire,** 6e édit. 1 vol. in-18, cartonné. 4 fr.

BOUCHUT ET DESPRÉS. **Dictionnaire de médecine et de thérapeutique médicale et chirurgicale,** comprenant le résumé de la médecine et de la chirurgie, les indications thérapeutiques de chaque maladie, la médecine opératoire, les accouchements, l'oculistique, l'odontotechnie, les maladies d'oreilles, l'électrisation, la matière médicale, les eaux minérales, et un formulaire spécial pour chaque maladie, mis au courant de la science par les Drs MARION et F. BOUCHUT. 7e édition, très augmentée, 1 vol. in-4, avec 1097 fig. dans le texte et 3 cartes. Broché, 25 fr.; relié. 30 fr.

HARTENBERG (Dr P.). **Traitement des neurasthéniques.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50

LAGRANGE (F.). **La médication par l'exercice.** 1 vol. grand in-8, avec 68 grav. et une carte en couleurs. 3e éd. 12 fr.

— **Les mouvements méthodiques et la « mécanothérapie ».** 1 vol. in-8, avec 55 gravures. 10 fr.

LAGRANGE (F.). **Le traitement des affections du cœur par l'exercice et le mouvement.** 1 vol. in-8 avec figures. 6 fr.

— **La fatigue et le repos.** 1 vol. in-8, publié avec le concours du Dr DE GRANDMAISON. 1 vol. in-8. 6 fr.

LAHOR (Dr Cazalis) et Lucien GRAUX. **L'alimentation à bon marché saine et rationnelle.** 1 vol. in-16. 2e édit. 3 fr. 50

LÉVY (Dr P.-E.). **Neurasthénie et névroses.** *Leur guérison définitive en cure libre.* 2e édit. 1 vol. in-16. 5 fr.

RICHET (Pr CH.). **L'anaphylaxie.** 2e édit. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

UNNA. **Thérapeutique des maladies de la peau.** Traduit de l'allemand par les Drs DOYON et SPILLMANN. 1 vol. gr. in-8. 8 fr.

Anatomie. Physiologie.

BELZUNG. **Anatomie et physiologie animales.** 10e édition revue. 1 fort vol. in-8, avec 522 grav. dans le texte, broché, 6 fr.; cart. 7 fr.

CHASSEVANT. **Précis de chimie physiologique.** 1 vol. gr. in-8, avec figures. 10 fr.

CYON (E. DE). **Les nerfs du cœur.** 1 vol. gr. in-8 avec fig. 6 fr.

DEBIERRE. **Atlas d'ostéologie.** 1 vol. in-4, avec 253 grav. en noir et en couleurs, cart. toile dorée. 12 fr.

DEMENY (G.). **Mécanisme et éducation des mouvements.** 4e éd. 1 vol. in-8, avec grav. cart. 9 fr.

DUBUISSON (P.) ET VIGOUROUX (A.). **Responsabilité pénale et folie.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50

DUPOUY (R.). **Les Opiomanes.** *Mangeurs, buveurs et fumeurs d'opium.* 1 vol. in-8. 5 fr.

GELLÉ. **L'audition et ses organes.** 1 vol. in-8, avec grav. . 6 fr.

GLEY (E.). **Études de psychologie physiologique et pathologique.** 1 vol. in-8, avec gravures. 5 fr.

JAVAL (E.). **Physiologie de la lecture et de l'écriture.** 1 vol. in-8. 2e édit. 6 fr.

LE DANTEC. **L'unité dans l'être vivant.** *Essai d'une biologie chimique.* 1 vol. in-8. 7 fr. 50

— **Les limites du connaissable.** *La vie et les phénomènes naturels.* 2e édit. 1 vol. in-8. 3 fr. 75

— **Traité de biologie.** 2e éd. 1 vol. grand in-8, avec fig. 15 fr.

RICHET (Ch.), professeur à la Faculté de médecine de Paris, **Dictionnaire de physiologie,** publié avec le concours de savants français et étrangers. Formera 12 à 15 volumes grand in-8, se composant chacun de 3 fascicules; chaque volume, 25 fr.; chaque fascicule, 8 fr. 50. Huit volumes parus.

TOME I (*A-Bac*). — TOME II (*Bac-Cer*). — TOME III (*Cer-Cob*). — TOME IV (*Cob-Dig*). — TOME V (*Dig-Fac*). — TOME VI (*Fiam-Gal*). — TOME VII (*Gal-Gra*). — TOME VIII (*Gra-Hys*).

SNELLEN. **Echelle typographique pour mesurer l'acuité de la vision.** 17e édition. 4 fr.

REVUE DE MÉDECINE

Directeurs : MM. les Professeurs BOUCHARD, de l'Institut ; CHAUFFARD, CHAUVEAU, de l'Institut ; LANDOUZY ; LÉPINE, correspondant de l'Institut ; PITRES ; ROGER et VAILLARD. Rédacteurs en chef : MM. LANDOUZY et LÉPINE. Secrétaire de la Rédaction : JEAN LÉPINE. Secrétaire adjoint : R. DEBRÉ.

REVUE DE CHIRURGIE

Directeurs : MM. les Professeurs E. QUÉNU, PIERRE DELBET, PIERRE DUVAL, A. PONCET, F. LEJARS, F. GROSS, E. FORGUE, A. DESMONS, E. CESTAN. Rédacteur en chef : E. QUÉNU, Secrétaire de la rédaction : X. DELORE.

La *Revue de médecine* et la *Revue de chirurgie* paraissent tous les mois ; chaque livraison de la *Revue de médecine* contient de 5 à 6 feuilles grand in-8, avec gravures ; chaque livraison de la *Revue de chirurgie* contient de 10 à 14 feuilles grand in-8, avec gravures.

32e année, 1913.

PRIX D'ABONNEMENT :

Pour la Revue de Médecine. Un an, du 1er janvier, Paris. 20 fr. — Départements et étranger. 23 fr. — La livraison : 2 fr.

Pour la Revue de Chirurgie. Un an, du 1er janvier, Paris. 30 fr. — Départements et étranger. 33 fr. — La livraison : 3 fr.

Les **deux Revues** réunies : un, an Paris, 45 fr. départ. et étranger. 50 fr.

JOURNAL DE L'ANATOMIE

et de la Physiologie normales et pathologiques

de l'homme et des animaux.

Rédacteurs en chef : MM. les professeurs RETTERER et TOURNEUX.
Avec le concours de MM. BRANCA, G. LOISEL et A. SOULIÉ.

50e année, 1913. — PARAIT TOUS LES DEUX MOIS.

ABONNEMENT, un an. : Paris, **30** fr. ; départ et étr., **33** fr. La livr. **6** fr.

JOURNAL DE PSYCHOLOGIE

normale et pathologique.

DIRIGÉ PAR LES DOCTEURS

PIERRE JANET, Professeur au Collège de France. ET G. DUMAS, Professeur-adjoint à la Sorbonne.

10e année, 1913. — PARAIT TOUS LES DEUX MOIS.

ABONNEMENT, un an, du 1er janvier, **14** fr. — La livraison, **2** fr. **60**

Le prix est de 12 fr. pour les abonnés de la Revue philosophique.

REVUE ANTHROPOLOGIQUE

faisant suite à la *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris.*

Recueil mensuel publié par les professeurs de l'Ecole d'Anthropologie.

ABONNEMENT, un an, du 1er janvier : France et Etranger, **10** fr.
La livraison, **1** fr.

ÉCONOMIE POLITIQUE — SCIENCE FINANCIÈRE

COLLECTION DES ÉCONOMISTES ET PUBLICISTES CONTEMPORAINS

FORMAT IN-8.

VOLUMES RÉCEMMENT PUBLIÉS

ARNAUNÉ (A.), ancien directeur de la Monnaie, membre de l'Institut. **La monnaie, le crédit et le change.** 5e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . . 8 fr.
— **Le commerce extérieur et les tarifs de douane.** 1 vol. in-8. . 8 fr.
BLOCH (R.) et CHAUMEL (H.). **Traité théorique et pratique des conseils de Prud'hommes.** 1 vol. in-8. . . . . 12 fr.
LEROY-BEAULIEU (P.), de l'Institut. **Traité de la science des finances.** 8e édition, revue et augmentée. 2 forts vol. in-8 . . . . 25 fr.
MARTIN (E.). **Histoire financière et économique de l'Angleterre** (1066-1902). 2 vol. in-8. . . . . 20 fr.
PINOT (P.) et COMOLET-TIRMAN (J.). **Traité des retraites ouvrières.** 2e éd., revue et mise à jour. 1 vol. in-8. . . . . 6 fr.
RAFFALOVICH (A.). **Le marché financier** (1911-1912). 1 vol. gr. in-8. 12 fr.

PRÉCÉDEMMENT PARUS

ANTOINE (Ch.). **Cours d'économie sociale.** 4e édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . . 9 fr.
BLANQUI, de l'Institut. **Histoire de l'économie politique en Europe,** *depuis les Anciens jusqu'à nos jours*, 5e édition. 1 vol. in-8. . . 8 fr.
BLUNTSCHLI. **Théorie générale de l'Etat,** traduit de l'allemand par M. DE RIEDMATTEN. 3e édition. 1 vol. in-8. . . . . 9 fr.
COLSON (C.), de l'Institut. **Cours d'économie politique,** professé à l'Ecole nationale des ponts et chaussées.
Livre I. — *Théorie générale des phénomènes économiques.* 2e édition revue et augmentée. . . . . 6 fr.
— II. — *Le travail et les questions ouvrières.* 3e tirage. . . 6 fr.
— III. — *La propriété des biens corporels et incorporels.* 2e tirge. 6 fr.
— IV. — *Les entreprises, le commerce et la circulation.* 2e tirge. 6 fr.
— V. — *Les finances publiques et le budget de la France.* . 6 fr.
— VI. — *Les travaux publics et les transports.* . . . . 6 fr.
— SUPPLÉMENT ANNUEL aux *Livres IV, V et VI*, (1911) broch. in-8. 1 fr.
COURCELLE-SENEUIL, de l'Institut. **Traité théorique et pratique d'économie politique.** 3e édition, revue et corrigée. 2 vol. in-18. 7 fr.
— **Traité théorique et pratique des opérations de banque.** *Dixième édition, revue et mise à jour*, par A. LIESSE, professeur au Conservatoire des arts et métiers. 1 vol. in-8. . . . . 9 fr.
COURTOIS (A.). **Histoire des banques en France.** 2e édition. 1 v. in-8. 8 fr. 50
EICHTHAL (Eugène d'), de l'Institut. **La formation des richesses et ses conditions sociales actuelles,** *notes d'économie politique.* . . 7 fr. 50
FIX (Th.). **Observations sur l'état des classes ouvrières.** In-8. . 5 fr.
HAUTEFEUILLE. **Des droits et des devoirs des nations neutres en temps de guerre maritime.** 3e édit. refondue. 3 forts vol. in-8. 22 fr. 50
— **Histoire des origines, des progrès et des variations du droit maritime international.** 2e édition. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr. 50
LEROY-BEAULIEU (P.), de l'Institut. **Traité théorique et pratique d'économie politique.** 5e édition revue et augmentée. 5 vol. in-8. . 36 fr.
— **Essai sur la répartition des richesses** et sur la tendance à une moindre inégalité des conditions. 3e édit., revue et corrigée. 1 vol. in-8. 9 fr.
— **L'Etat moderne et ses fonctions.** 4e édition. 1 vol. in-8. . . . 9 fr.
— **Le collectivisme,** *examen critique du nouveau socialisme.* — *L'Evolution du Socialisme depuis 1895.* — *Le syndicalisme.* 5e édit., revue et augmentée. 1 vol. in-8. . . . . 9 fr.
— **De la colonisation chez les peuples modernes.** 6e édition. 2 vol. in-8. 20 fr.

LIESSE (A.), professeur au Conservatoire national des arts et métiers, **Le travail** *aux points de vue scientifique, industriel et social.* 1 vol. in-8. . . . . 7 fr 50

MARTIN-SAINT-LEON (E.), conservateur de la bibliothèque du Musée Social. **Histoire des corporations de métiers,** *depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, suivie d'une étude sur l'*Évolution de l'Idée corporative de 1791 à nos jours* et sur le *Mouvement syndical contemporain.* Deuxième édition, revue et mise au courant. 1 fort vol. in-8. (*Couronné par l'Académie française*) . . . . 10 fr.

NEYMARCK (A.). **Finances contemporaines.** — Tome I. *Trente années financières, 1872-1901.* 1 vol. in-8, 7 fr. 50. — Tome II. *Les budgets, 1872-1903.* 1 vol. in-8, 7 fr. 50. — Tome III *Questions économiques et financières, 1872-1904.* 1 vol. in-8, 10 fr. — Tomes IV-V : *L'obsession fiscale, questions fiscales, propositions et projets relatifs aux impôts depuis 1871 jusqu'à nos jours.* 2 vol. in-8. — Tomes VI et VII. *L'épargne française et les valeurs mobilières (1872-1910).* 2 vol. in-8. . . 15 fr.

NOVICOW (J.). **Le problème de la misère et les phénomènes économiques naturels.** 1 vol. in-8. . . . . 7 fr. 50

PASSY (H.), de l'Institut. **Des formes de gouvernement et des lois qui les régissent.** 2e édition. 1 vol. in-8. . . . . 7 fr. 50

PAUL-BONCOUR. **Le fédéralisme économique et le syndicalisme obligatoire,** préface de WALDECK-ROUSSEAU. 1 vol. in-8. 2e édit . . 6 fr.

RAFFALOVICH (A.). **Le marché financier.** Années 1891. 1 vol. 5 fr. 1892. 1 vol. 5 fr. 1893 à 1894, *épuisé.* 1894-1895 à 1896-1897. Chacune 1 vol. 7 fr. 50; 1897-1898 et 1898-1899, chacune 1 vol. 10 fr. 1899-1900 à 1901-1902, *épuisés*; 1902-1903 à 1910-1911, chacune 1 vol. . . . 12 fr.

RICHARD (A.). **L'organisation collective du travail,** préface par YVES GUYOT. 1 vol. grand in-8. . . . . 6 fr.

ROSSI (P.), de l'Institut. **Cours d'économie politique,** 5e éd. 4 v. in-8. 15 fr.

— **Cours de droit constitutionnel,** 2e édition. 4 vol. in-8. . . . . 15 fr.

STOURM (R.), de l'Institut. **Les systèmes généraux d'impôts.** 3e édition revisée et mise au courant. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.

— *Cours de finances.* **Le budget, son histoire et son mécanisme.** 7e édition revue et mise au courant. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.

VILLEY (ED.). **Principes d'Économie politique.** 3e édit. 1 vol. in-8. 10 fr.

WEULERSSE (G.). **Le mouvement physiocratique en France de 1856 à 1870.** 2 vol. in-8 . . . . 25 fr.

BIBLIOTHÈQUE DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

VOLUMES RÉCEMMENT PUBLIÉS.

GEORGES-CAHEN. **Le logement dans les villes.** 1 vol. in-16. . 3 fr. 50

Concentration des entreprises industrielles et commerciales (La), par A. FONTAINE, L. MARCH, P. DE ROUSIERS, F. SAMAZEUILH, A. SAYOUS, G. VEILLAT, P. WEISS. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

DUGUIT (L.). **Les transformations générales du droit privé depuis le code Napoléon.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

Femme (La). *Sa situation réelle. Sa situation idéale.* par J. A. THOMSON, MME THOMSON, Mlle L. I. LUMSDEN, Mme LENDRUM, Mlle SHEAVYN, M. T. S. CLOUSTON, Mlle F. MELVILLE, Mlle E. PEARSON, M. R. LODGE. Préface de Sir OLIVER LODGE. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

Grands marchés financiers (Les). *France* (Paris et province). *Londres, Berlin, New-York,* par A. AUPETIT, L. BROCARD, J. ARMAGNAC, G. DELAMOTTE, G. AUBERT. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

GUYOT (YVES). **La gestion par l'Etat et les municipalités.** 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

LAYCOCK (F. U.). **L'économie politique dans une coque de noix.** Trad. par Mlle DIDIER. Introduction de *Yves Guyot.* 1 vol. in-16. . 3 fr. 50

VANDERVELDE (E.). **La coopération neutre et la coopération socialiste.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

PRÉCÉDEMMENT PARUS

ANTONELLI (E.). **Les actions de travail dans les sociétés anonymes à participation ouvrière.** Préface d'Aristide BRIAND. 1 vol. in-16. 2 fr. 50
AUCUY (M.). **Les systèmes socialistes d'échange.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
BASTIAT (Frédéric). **Œuvres complètes,** précédées d'une *Notice* sur sa vie et ses écrits. 7 vol. in-18. . . . . 24 fr. 50
I. *Correspondance. — Premiers écrits.* 3ᵉ édition, 3 fr. 50; — II. *Le Libre-Echange.* 3ᵉ édition, 3 fr. 50; — III. *Cobden et la Ligue.* 4ᵉ édition .2 fr. 50; — IV et V. *Sophismes économiques. — Petits pamphlets.* 6ᵉ édit. 2 vol. *ensemble,* 7 fr.; — VI. *Harmonies économiques.* 9ᵉ édition, 3 fr. 50; — VII. *Essais. — Ébauches. — Correspondance.* . . 3 fr. 50
BELLET (D.). **Le chômage et son remède.** Préface de Paul LEROY-BEAULIEU. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
BOURDEAU (J.). **Entre deux servitudes.** *Démocratie, socialisme, syndicalisme, impérialisme,* etc. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
BROUILHET (Ch.). **Le conflit des doctrines dans l'économie politique contemporaine.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
CHALLAYE. **Syndicalisme révolutionnaire et syndicalisme réformiste.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
COURCELLE-SENEUIL (J.-G.). **Traité théorique et pratique d'économie politique.** 3ᵉ édit. 2 vol. in-18. . . . . 7 fr.
— **La société moderne.** 1 vol. in-18. . . . . 5 fr.
DEPUICHAULT. **La fraude successorale par le procédé du compte-joint.** Préface de M. Paul LEROY-BEAULIEU. 1 vol. in-16 . . . 3 fr. 50
DOLLEANS. **Robert Owen (1771-1858).** 1 vol. in-18. . . . . . 3 fr. 50
DUGUIT (L.) **Le droit social, le droit individuel et la transformation de l'Etat.** 1 vol. in-16, 2ᵉ édit. . . . . 2 fr. 50
EICHTHAL (E. D'), de l'Institut. **La liberté individuelle du travail et les menaces du législateur.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
Forces productives de la France (Les), par MM. P. BAUDIN, P. LEROY-BAULIEU, MILLERAND, ROUME, J. THIERRY, E. ALLIX, J.-C. CHARPENTIER, H. DE PEYERIMHOFF, P. DE ROUSIERS, D. ZOLLA. 1 vol. in-16. 3 fr. 50
GAUTHIER (A.-E.), sénateur, ancien ministre. **La réforme fiscale par l'impôt sur le revenu.** 1 vol. in-18. . . . . 3 fr. 50
GUYOT (Yves). **Les chemins de fer et la grève.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
LACHAPELLE (G.). **La représentation proportionnelle en France et en Belgique.** 1 vol. in-16. 3 fr. 50
LESEINE (L.) et SURET (L.). **Introduction mathématique à l'étude de l'économie politique.** 1 vol. in-16 avec figures. . . . . 3 fr.
LIESSE, professeur au Conservatoire des arts et métiers. **La statistique, ses difficultés, ses procédés, ses résultats.** 2ᵉ éd. 1 vol. in-18. 2 fr. 50
— **Portraits de financiers.** OUVRARD, MOLLIEN, GAUDIN, BARON LOUIS, CORVETTO, LAFFITE, DE VILLÈLE. 1 vol. in-18. . . . . 3 fr. 50
MARGUERY (E.). **Le droit de propriété et le régime démocratique.** 1 vol. in-18. . . . . 2 fr. 50
MAURY (F.). **Le port de Paris.** 3ᵉ édit. 1 vol. in-16. . . . . . 3 fr. 50
MERLIN (R.), biblioth. archiviste du Musée social. **Le contrat de travail, les salaires, la participation aux bénéfices.** 1 v. in-18. . . . 2 fr. 50
MILHAUD (Mlle Caroline). **L'ouvrière en France,** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
MILHAUD (Edg.), professeur d'économie politique à l'Université de Genève. **L'imposition de la rente.** *Les engagements de l'Etat, les intérêts du crédit public, l'égalité devant l'impôt.* 1 vol. in-16. . 3 fr. 50
MOLINARI (G. DE). **Questions économiques à l'ordre du jour.** In-18. 3 fr. 50
— **Les problèmes du XXᵉ siècle.** 1 vol. in-18. . . . . 3 fr. 50
— **Théorie de l'Evolution.** *Economie de l'histoire.* 1 vol. in-16. 3 fr. 50
NOUEL (R.). **Les Sociétés par actions,** *leur réforme,* préface de P. BAUDIN. 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
PAWLOWSKI (A.). **La Confédération générale du travail.** Préface de J. BOURDEAU. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Les syndicats jaunes.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Les syndicats féminins et les syndicats mixtes en France.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

PIC (P.), prof. à la Faculté de droit de Lyon. **La protection légale des travailleurs et le droit international ouvrier.** 1 vol. in-16 . . 2 fr. 50

Politique budgétaire en Europe (La), par MM. A. LEBON, G. BLONDEL, R.-G. LÉVY, A. RAFFALOVICH, C. LAURENT, C. PICOT, H. GANS. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

RICHARD (M.). **Le régime minier.** 1 vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

STUART MILL (J.). **Le gouvernement représentatif.** Traduction et *Introduction*, par M. DUPONT-WHITE. 3e édition. 1 vol. in-18 . 4 fr.

COLLECTION
D'AUTEURS ÉTRANGERS CONTEMPORAINS

Histoire — Morale — Économie politique — Sociologie

Format in-8. (Pour le cartonnage, **1** fr. **50** en plus.)

BAMBERGER. — **Le Métal argent au XIXe siècle.** . . . 6 fr. 50

C. ELLIS STEVENS. — **Les Sources de la Constitution des États-Unis** *étudiées dans leurs rapports avec l'histoire de l'Angleterre et de ses Colonies.* Traduit par LOUIS VOSSION. . . . . 7 fr. 50

GOSCHEN. — **Théorie des Changes étrangers.** Traduction et préface de M. LÉON SAY. *Quatrième édition française* suivie du *Rapport de 1875 sur le paiement de l'indemnité de guerre*, par le même. . 7 fr. 50

HOWELL. — **Le Passé et l'Avenir des Trade Unions.** *Questions sociales d'aujourd'hui.* Trad. et préf. de M. LE COUR GRANDMAISON. 5 fr. 50

KIDD. — **L'évolution sociale.** Traduit par M. P. LE MONNIER. 7 fr. 50

NITTI. — **Le Socialisme catholique.** . . . . 7 fr. 50

RUMELIN. — **Problèmes d'Économie politique et de Statistique.** 7 fr. 50

SCHULZE GAVERNITZ. — **La grande Industrie.** . . . . 7 fr. 50

W.-A. SHAW. — **Histoire de la Monnaie (1252-1894).** . . . . . 7 fr. 50

THOROLD ROGERS. — **Histoire du Travail et des Salaires en Angleterre depuis la fin du XIIIe siècle.** . . . . 7 fr. 50

WESTERMARCK. — **Origine du Mariage dans l'espèce humaine.** 11 fr.

DICTIONNAIRE DU COMMERCE
DE L'INDUSTRIE ET DE LA BANQUE

DIRECTEURS :

MM. Yves GUYOT et Arthur RAFFALOVICH

2 volumes grand in-8. Prix, brochés.......................... 50 fr.
— — reliés.......................... 58 fr.

NOUVEAU DICTIONNAIRE
D'ÉCONOMIE POLITIQUE

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE

M. LÉON SAY et de **M. JOSEPH CHAILLEY-BERT**

Deuxième édition.

2 vol. grand in-8 raisin et un Supplément : prix, brochés...... **60** fr.
— — demi-reliure chagrin.................. **69** fr.

COMPLÉTÉ PAR 3 TABLES : **Table des auteurs, Table méthodique et Table analytique.**

PETITE BIBLIOTHÈQUE ÉCONOMIQUE FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. J. CHAILLEY-BERT

PRIX DE CHAQUE VOLUME IN-32, ORNÉ D'UN PORTRAIT
Cartonné toile. . . . . 2 fr. 50

XVIII VOLUMES PUBLIÉS

I. — VAUBAN. — **Dîme royale**, par G. Michel.
II. — BENTHAM. — **Principes de Législation**, par Mlle Raffalovich.
III. — HUME. — **Œuvre économique**, par Léon Say.
IV. — J.-B. SAY. — **Economie politique**, par H. Baudrillart, de l'Institut.
V. — ADAM SMITH. — **Richesse des Nations**, par Courcelle-Seneuil, de l'Institut. 2e édit.
VI. — SULLY. — **Économies royales**, par M. J. Chailley-Bert.
VII. — RICARDO. — **Rentes, Salaires et Profits**, par M. P. Beauregard, de l'Institut.
VIII. — TURGOT. — **Administration et Œuvres économiques**, par M. L. Robineau.
IX. — JOHN STUART MILL. — **Principes d'économie politique**, par M. L. Roquet.
X. — MALTHUS. — **Essai sur le principe de population**, par M. G. de Molinari.
XI. — BASTIAT. — **Œuvres choisies**, par M. de Foville, de l'Institut. 2e édit.
XII. — FOURIER. — **Œuvres choisies**, par M. Ch. Gide.
XIII. — F. LE PLAY. — **Économie sociale**, par M. F. Auburtin. Nouvelle édit.
XIV. — COBDEN. — **Ligue contre les lois-céréales et Discours politiques**, par Léon Say, de l'Académie française.
XV. — KARL MARX. — **Le Capital**, par M. Vilfredo Pareto. 4e édit.
XVI. — LAVOISIER. — **Statistique agricole et projets de réformes**, par MM. Schelle et Ed. Grimaux, de l'Institut.
XVII. — LÉON SAY. — **Liberté du Commerce, finances publiques**, par M. J. Chailley-Bert.
XVIII. — QUESNAY. — **La Physiocratie**, par M. Yves Guyot.

Chaque volume est précédé d'une introduction et d'une étude biographique, bibliographique et critique sur chaque auteur.

BIBLIOTHÈQUE DE LA LIGUE DU LIBRE ÉCHANGE

Prix de chaque vol. in-32, cartonné toile. . . . . . . 2 fr.

SCHELLE (G.). **Le bilan du protectionnisme en France.**

HISTOIRE UNIVERSELLE DU TRAVAIL

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

de **G. RENARD**, professeur au Collège de France.

Sera publiée en 12 volumes

Chaque volume in-8, avec gravures. . . . . 5 fr.

Volumes parus :

PAUL LOUIS. **Le travail dans le monde romain.** 1 vol. avec 41 gravures.

RENARD (G.) et DULAC (A.). **L'évolution industrielle et agricole depuis cent cinquante ans.** 1 vol. avec 31 gravures.

REVUE PHILOSOPHIQUE

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

DIRIGÉE par **Th. RIBOT**

Membre de l'Institut, Professeur honoraire au Collège de France.

38e année, 1913. — PARAIT TOUS LES MOIS.

Abonnement :

Un an, du 1er janvier : Paris, **30** fr.; Départ. et Etranger, **33** fr.
La livraison. **3** fr.

JOURNAL DES ÉCONOMISTES

72e ANNÉE, 1913.

Parait le 15 de chaque mois par fasc. grand in-8 de 180 à 192 pages.

RÉDACTEUR EN CHEF : **M. YVES GUYOT**

Ancien ministre,
Vice-président de la Société d'Economie politique.

ABONNEMENT :

France et Algérie : UN AN......... **36** fr.; SIX MOIS....... **19** fr.;
Union postale : UN AN............. **38** fr.; SIX MOIS....... **20** fr.
LE NUMÉRO................. **3** fr. **50**

Les abonnements partent de Janvier, Avril, Juillet ou Octobre.

REVUE HISTORIQUE

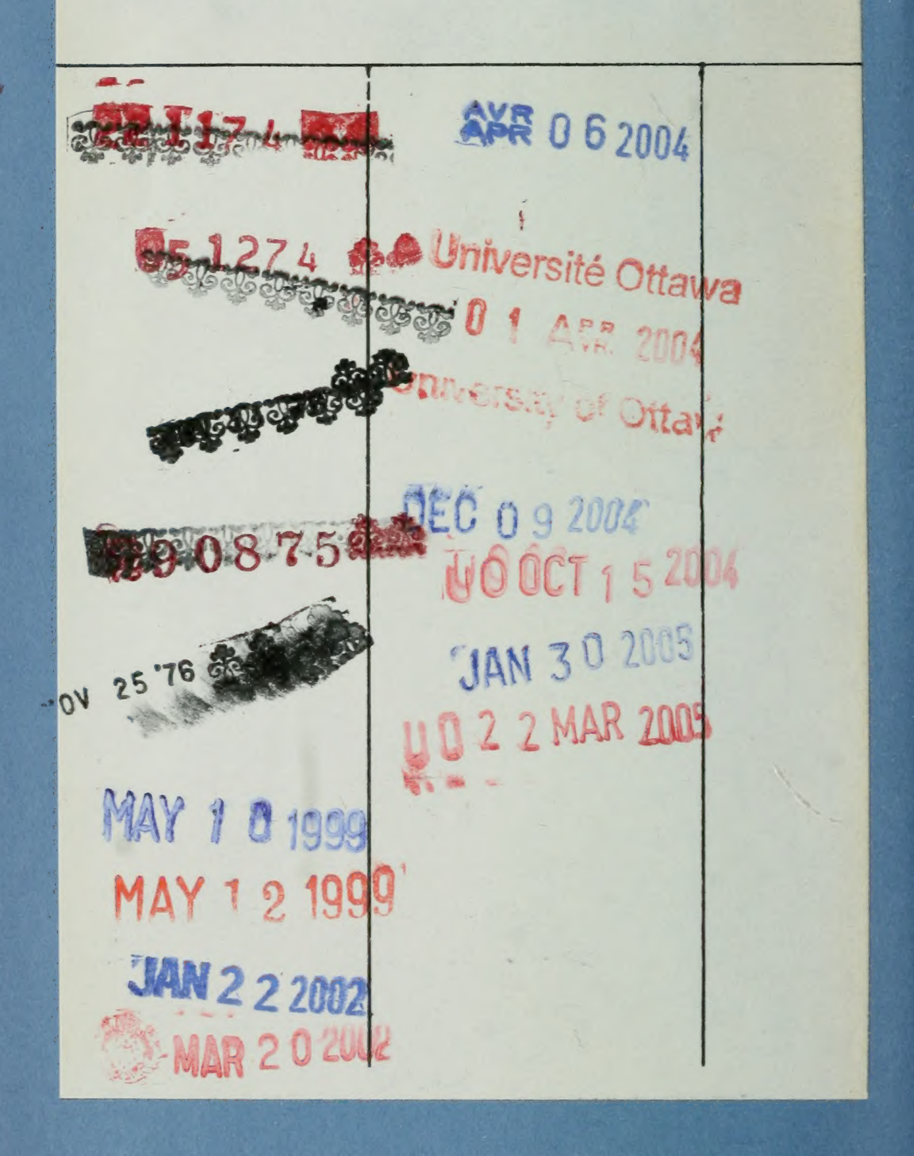
Fondée par G. MONOD,

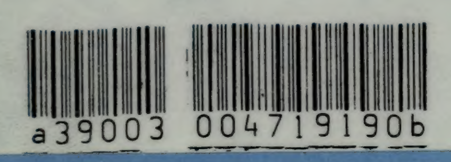
Dirigée par MM. Ch. BÉMONT, archiviste paléographe,
et **Chr. PFISTER**, professeur à la Sorbonne.

(38e année, 1913). — Paraît tous les deux mois.

Abonnement du 1er janvier, un an : Paris, 30 fr. — Départements et étranger, 33 fr. — La livraison, 6 fr.

1105-12. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. —P3-13.


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Librar
University of C
Date Due
APR 06 2004
Université Ottawa
01 AVR 2004
University of Otta
DEC 09 2004
UO OCT 15 2004
JAN 30 2005
UO 22 MAR 2005
OV 25 '76
MAY 10 1999
MAY 12 1999
JAN 22 2002
MAR 20 2002


a39003 004719190b